

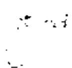
BBC音乐导读 14

埃尔加 管弦乐

Elgar Orchestral Music

Michael Kennedy 著

刘 红 柱 译



花山文艺出版社

图字：03－98－006号

图书在版编目（CIP）数据

埃尔加：管弦乐/（英）肯尼迪（Kennedy，M.）著；刘红柱译．－石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第14册）
ISBN 7-80611-651-6

Ⅰ.埃…　Ⅱ.①肯…②刘…　Ⅲ.埃尔加，E.（1857～1934）-管弦乐-音乐欣赏　Ⅳ.J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第23923号

BBC 音乐导读 14

埃尔加：管弦乐

Michael Kennedy 著　刘红柱译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：康董康

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.125印张　67千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.70元

ISBN 7-80611-651-6/G・45



目　录

导 言
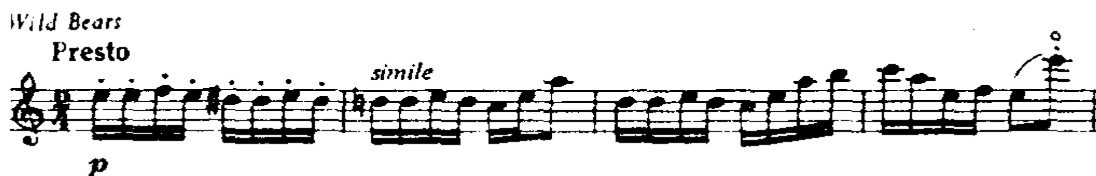
埃尔加（Edward Elgar）对管弦乐团的精通是无可争议的，甚至在他暮年其音乐被认为是“过时”了的时候，他的诋毁者也总是承认他是伟大的管弦乐大师。更使我们感到甚至是奇迹的是，这种精通是通过口头传授和练习而自学达到的。他于1875年出生在伍斯特附近，父亲在那里经营一间音乐商店，靠钢琴调音、在教堂演奏管风琴、卖乐谱和教学为生，爱德华·埃尔加在音乐和乐器中长大。在他还很小的时候，里维尔·赛文（River Severn）就发现他“试图将芦笛的声音记下来”。他晚年时曾告诉一位朋友说，他总是“像其他人幻想英雄主义和冒险那样幻想音乐。他几乎可以用音乐的方式表现他脑海中出现的任何想法”。而这种对音乐的宝贵鉴赏力在家境良好的家庭可能使他受到某种学校的教育，甚至可能进入一所诸如莱比锡这样的外国音乐学院，但这种过程对家里七个孩子中排行老四的埃尔加来
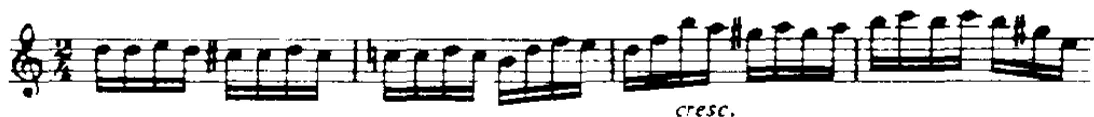
说是不可能的，而他的父亲满脑子是生意，对此至少说是漫不经心的。虽然埃尔加似乎从未对他出身低下的“天命”和所需付出的努力给予宽恕，但他至少不必克服盛行在英国维多利亚中期中产阶级对于把艺术，特别是把音乐作为一种职业，甚至作为一种全心贯注的嗜好所执的偏见。他的父母热爱音乐和文学，认为孩子们想要演奏乐器和研究乐谱是天经地义的事。“三圣乐团音乐节”（Three Choirs Festival）是他青少年时期背景的一个主要特点，当地合唱协会和乐团形成了他生活形式的一个永久部分。因此，如果埃尔加想要研究莫扎特、亨德尔或贝多芬的乐谱，商店里就有，随手可得。有关对位、和声、作曲和配器的书也是如此。我们可以想像他像怀特曼（Whitman）《漂流大海》（SeaDrift）中的男孩一样，“时而隐约出现、时而没入海中、时而转移”。

这只是他自学的理论一面，更重要的是实践方面。埃尔加很小时就会演奏管风琴和钢琴，但他最喜欢的乐器是小提琴。他在大多数的伍斯特业余管弦乐团的演出中演奏，最终在“三圣乐团音乐节”的乐团中演奏第一小提琴。二十岁时，他用节省下来的钱到伦敦找阿道夫•波利策（Adolphe Pollitzer）上课，但当他意识到自己

没有足够的条件成为第一流的演奏家时，便放弃了这些课程。此后，他满足于留在乐团当一名演奏员，也在需要时担任指挥，经常应邀将瓦格纳或贝多芬的音乐改编成小型的乐器组合演奏的乐曲，有时也提供自己的一些作品。对他来说最有价值的经历，无疑是 1879 年被任命为伍斯特市和波维克贫民和精神病院乐队的指挥，为那里职工的娱乐活动举行音乐会。他从 1877 年起一直在乐队里演奏，同时也是木管五重奏组的一员（巴松管由埃尔加演奏，两支长笛，双簧管和单簧管）。他为精神病院乐队和五重奏组创作和改编音乐，在此过程中对每种乐器的性能、要求和奇特的地方都了如指掌，以至于在他的任何作品中从未为任何乐器写过不能演奏或曲解的部分。医院的职工显然对他创作的许多舞蹈性的方阵舞曲（quadrille）非常喜欢。由五首组成的《L'Assommoir》其中的第五首，在三十年后又被作为“野熊”（The Wild Bears）用在《少年的魔杖》（Wand of Youth）第二组曲中：

谱例 1





那么，出生在一个天主教的乡村城市，没有受过任何科班教育，埃尔加如何成为一位与柏辽兹和柴科夫斯基并驾齐驱的配器大师呢？答案是通过阅读、研究其他人的乐谱、为业余的乐器组合创作音乐，是通过指挥、教学演奏并且修理、销售乐器（一定不要忘记他曾在乐器店工作过），当然还有其他。正像托斯卡尼尼所说："作为一位作曲家所需要的一切就是一点点天才。"

"天才"一词不是轻易使用的，这无疑是一个要严格使用的词。字典上写道："富于想像力的非凡的创造才能。"就埃尔加而言，我们必须不断在脑里想到的正是这种想像力的特征。对他的管弦乐作品的考察不能专门局限于乐谱上所写的音符与和声。尽管通过技术分析，人们可以将任何特殊乐句中的毒素分离出来，尽管音乐本身足以自成体系地被当做纯粹的音乐结构来研究和欣赏，但排除了音乐以外的线索和联想（无论是个人的或文字的），其重要性荡然无存。这种情况对埃尔加来说比其他作曲家更为突出，音乐是一种个人的表现，以致他对其"意义"的线索甚至在非标题作品中，也是

对理解其音乐的一种有价值的附属品，而不是像经常发生的那样是一种毫不相干或有意的误导。

的确，他在音乐中用一种林布兰特（Rembrandt）自画像的坦率方式生动地表现自己，他心理构成的鲜明划分都在他的管弦乐作品中勾画出来：愉快、充满生气、绝望、过分自信和河岸边的梦想。所有作品核心中的某个地方都是一个孤独、从不满足的人，他为了友谊所做的付出和努力奋斗得来的荣誉从未能克服他个性中的缺陷，而这可能使他在最后一刻谢绝一次晚宴，正像他对女主人所说："你不会愿意你的餐桌被一个调琴师的儿子所玷污了。"这话是在 1897 年说的，此时他的声誉才刚刚开始。他在完成了两部杰作《谜语变奏曲》（Enigma Variations）和《杰隆修斯之梦》（The Dream of Gerontius）时仍可能说："正像我对每件事和每个人的影响一样，总是有害的。"在他生命的最后时刻，他被授予爵位和国王音乐大师，成为英国音乐无可争议的人物时，他感伤地写给小男孩曼纽因（Menuhin）的父亲，请他考虑"把耶胡迪的巨大荣誉和地位与我联系在一起是不是一种冒险"。

他是一位真正的浪漫主义者，每个主题他都将他的艺术及生活，与自己的情感相联系。他对此承认说：

“我在梦想……对很久以前田园诗的一些美好记忆……我把它全部放在我的音乐中，而且还有更多的从来没有发生的事。”无论是可能实现的梦，一位理想中的女人，或是他在《法斯塔夫》中陷入醉意睡眠时的喜悦，抑或是朋友的爱犬在怀河游泳的情景，他全部都将其放入他的音乐之中。这正是埃尔加式的含意。

风格与方法

内维尔·卡杜斯（Neville Cardus）爵士在他的《作曲家的十一门徒》（A Composer's Eleven）❶ 中一篇回忆埃尔加的论文中写道："他没有指出新的方向，如果他没有创作过一个音符，今天也就不会有从音乐语汇和句法重要演变过程中失去的环节。"当然，对勃拉姆斯同样也可以这样说：没有什么理由为什么一位作曲家一定是一位先锋，但埃尔加对"音乐语言"的使用，正像他所发现的，是常常如此的新颖和具有独创性，就像他沿着一条新路在探险，可是没有继承者，因为他的风格和方法是非常个人化的，对这些方法花一点时间进行探讨是很值得的，用"埃尔加式"这个形容词来描述这些方法，足以使他们清晰地呈现在我们脑海中。
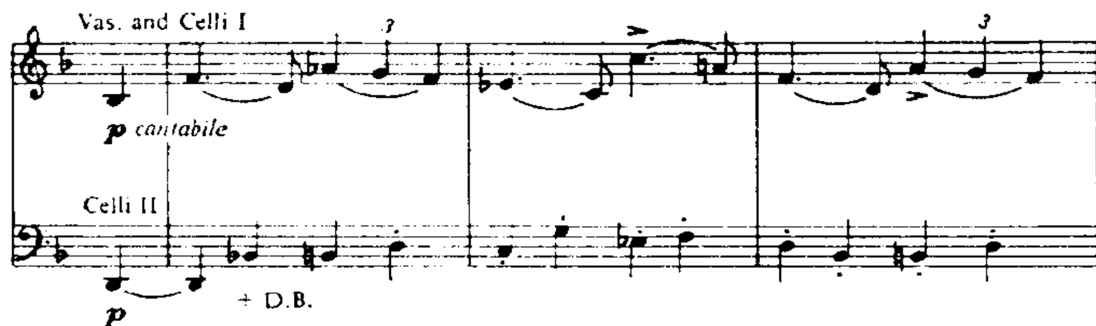
首先，哪位作曲家对他产生了影响（因为没有作曲

---

❶ 柯林斯（Collins），1958 年。

家完全不被其他人影响)？我们知道早期英国作曲家除了珀塞尔（Purcell）外对他都没有用，在伯明翰的讲课中他称珀塞尔为“我们最伟大的人”，伯德（Byrd）、威尔克斯（Weelkes）、塔利斯（Tallis）和道兰德（Dowland）对埃尔加来说是“博物馆的东西”，但亨德尔就不同了。赫伯特·霍威尔斯（Herbert Howells）问他弦乐写作力度和共鸣的秘诀时，他回答：“在亨德尔的音乐中会找到答案的——我多年前就曾找他求助。”我猜想他找的是大协奏曲，因为在那里可以清楚地听到埃尔加的“贵族”风格的成分和有节制的亲切感，经常与其形成对比。“舒曼——我的楷模”，他在 1883 年写道。在《d 小调交响曲》和《曼弗雷德》（Manfred）的音乐中有埃尔加式的先声。他也非常崇敬德沃夏克，似乎从他那里学到了很多用木管音色的斑斓来加强乐句的特征。勃拉姆斯的影响在室内乐比在管弦乐作品中更为明显，特别是钢琴五重奏，但勃拉姆斯的《第三号交响曲》（埃尔加有保留地喜爱并曾指挥过，在 1905 年曾对此进行了一次很富有洞察力的讲课）在谜一般的气氛方面是埃尔加式的（也许因此而吸引他），此曲主题的关系密切，这也正是埃尔加处理交响曲形式最显著的特点。在埃尔加的《第一号交响曲》终乐章中有部分采用模仿手法加

谱例 2



花的暗示，终乐章第二主题的做法与勃拉姆斯交响曲终乐章的对应部是一致的方式，两者都有在大提琴三连音主题下面的一个四分音符的低音进行，有第一小提琴在高八度重复。

埃尔加的半音体系，晚期浪漫主义的印迹，有许多明显地受惠于瓦格纳，正像 1900 年阿瑟·约翰斯顿（Arthur Johnstone）所写："对一位宗教音乐的现代作曲家来说，忽视《帕西法尔》（Parsifal）是不允许的"，在《杰隆修斯之梦》中有对阿姆福塔斯（Amfortas）的回忆。但埃尔加的方法不是瓦格纳的，如果说他的许多和声进行源自瓦格纳，那么他们在演奏时听上去是埃尔加式的。甚至较不明显的是他的同代人理查·施特劳斯的影响——1905 年埃尔加称其为"活着的最伟大的作曲家"——因为只有《在南方》（In the South）开

始的地方无论如何是施特劳斯式的，分部的弦乐和铜管威风堂皇地高居其上，这也许有一种对《唐璜》(Don Juan) 无意识的模仿。《法斯塔夫》(Falstaff) 的结尾处有时常被人拿来与《唐吉诃德》(Don Quixote) 相比较，但他们并不是对两部作品都了解的人。如果说在《法斯塔夫》中有施特劳斯的影响的话，我认为在《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier) 第三幕“加兹山”一场奥克斯的困窘可能是一个范例。总之施特劳斯和埃尔加生活在不同的感情世界，埃尔加在各个方面都比追求感官刺激、尘世的施特劳斯更是一位“超俗的”作曲家。

埃尔加对民间音乐是轻视的，他偶尔使用的调式大概来自教会音乐。他研究过威尔第的乐谱，特别是《阿伊达》(Aïda)，似乎明显地从他对低音的写作中学到一些。不过他所有管弦乐音乐最出色的是令人赞美的清晰和透明，使得诸如托维 (Tovey) 这样的人都但愿“众多辉煌和具有革新声望的有抱负的作曲家”能够在水晶般清澈透明的《谜语变奏曲》中得到“洗礼”。那么这种清晰从何而来？我个人认为答案来自十九世纪晚期法国作曲家，他们的音乐埃尔加非常熟悉并曾在伍斯特指挥过，来自马斯内 (Massenet)、圣-桑 (SaintSaëns)，特

别是他非常崇拜的德利布（Delibes）。从他们和德沃夏克那里，他学到了简洁、力度对比的重要性和配器。就音色而言，埃尔加的音乐可以恰如其分地称之为丰富，但它们从不杂乱、拥挤。在他非常引人入胜的配器课中[1]，埃尔加显示出自己对现代交响乐团（“巨大的发动机，全世界闻名的最高艺术形式的媒介”）胡乱处理时的内在危险的充分认识。他说“现时的倾向是将这部巨大的机器过于持续不断地在接近其最大马力的地方使用……如果作曲家发现他写得简单，他就如同有了‘做错了什么事的不安感觉’。”埃尔加几乎总是写得很“简单”，因为他强迫他的乐团直截了当，直接讲述在器乐语汇中他所表现的意义。

埃尔加配器的基础坚实地建立在弦乐上，它们是海洋，其他乐器在上面或是航行，或是起伏跌宕；它们像海啸一样波涛汹涌时，乐团中其他乐器经常是在激动之中；它们像平静的水面一样时，其他乐器闪烁发亮、光彩照耀，像一艘带有色彩鲜艳船帆的快艇，以其色彩和优美的动作点缀着大海。埃尔加从未为弦乐写过刺耳的

---

[1] 收录于《A Future for English Music and other Lectures》，Percy M. Young 编辑（Dobson，1968 年）。

音响，丰满、圆润的声音是其特征，非常准确地运用其作为呈现一种感情特性的能力，埃尔加自己将其描述为“带有叹息的微笑”。这种特性是通过使用变格终止（plagal cadence）获得的，像在《法斯塔夫》第二间奏曲中，调性也是模糊的。在《儿童室组曲》（Nursery Suite）的“货车通道”中，再次用小调音程创造了愁闷、懊悔的效果。最著名的一段出现在《第一号交响曲》的第三乐章（柔板）中，第二主题先由小提琴演奏，然后由大提琴和低音提琴演奏，在其上面小提琴与竖琴一起演奏三连音，产生了一种飞行的效果。怪不得萨默尔·朗福德（Samuel Langford）在另一文章中曾将埃尔加与“生活在空中的”音乐及“音乐的翅膀”相联系。在他的许多作品中弦乐器的独奏提供了很多令人难忘的插段（episode），例如在《杰隆修斯之梦》的前奏里中提琴朦胧地进入，在《多拉贝拉》（Dorabella）变奏中，弦乐的《引子与快板》（Introduction and Allegro）中“威尔斯曲调”第一次进入时的中提琴独奏：

谱例 3





以及也许是最优美的《在南方》中“民间吟唱”（canto popolare）部分的中提琴独奏（见谱例 13）。

有几个地方，独奏小提琴几乎像人声一样被使用，最著名的也许是在《法斯塔夫》中，其第一间奏曲中它代表法斯塔夫（即埃尔加）逝去了青春时代的梦；在《儿童室组曲》“使者”中也可捕获到类似的情绪，除了感觉到老作曲家回顾他年轻时梦想成为一位小提琴演奏家的充满活力的希望外，还引入了一个像讲故事人一样的早期主题的重现。单簧管独奏也很多，他将其作为一件特别巧妙和敏感的乐器来使用。（他要是写一部单簧管五重奏那该多好啊！）人们只能回忆起圆满地放在《第一号交响曲》“柔板”乐章结束处的两个音，《浪漫曲》（Romanza）变奏中对门德尔松的引用，《少年的魔杖》中的几个例子和《大提琴协奏曲》第二乐章中小的乐句片段。《第二号交响曲》的小广板（larghetto）中，在分部的小提琴、中提琴和大提琴及低音提琴拨奏的线条上方，悠长、半即兴的双簧管独奏缓慢地飘出一段令人忧郁的对位旋律，这是埃尔加最富有灵感的配器作品之一。在《杰隆修斯之梦》中歌词“人类忍受折磨”的

地方，他对双簧管的使用更为简洁，但同样深深地打动人。

他对铜管的使用总是那样娴熟，既可以像在《安乐乡》（Cockaigne）和《谜语变奏曲》终乐章中那样倾向于刺耳，也可像在交响曲慢板乐章中那样极为甜美、圆润。在两首交响曲中戏剧高潮的时刻，都有一支小号在激动人心的伴奏上穿透音乐织体（texture）的乐句，就像一位演员突然进入舞台。法国号作为混合的乐器使用，常通过一种和声转换来接替弦乐。长号保留在庄严的时刻出现，在《小提琴协奏曲》中出人意料但非常完美地与独奏小提琴融合在一起。像所有浪漫派作曲家一样，埃尔加在他需要闪烁、光亮的织体时，也非常有效果地使用竖琴，如在《第二号交响曲》的结尾和《第一号交响曲》第二乐章“江河音乐”中；在富于诗意或决定性的效果时，打击乐也被多次使用，例如在《浪漫曲》变奏中定音鼓与两枚硬币一起滚奏，代表货车的发动机，《法斯塔夫》中小军鼓的短促迸发和同一作品结尾处令人毛骨悚然的鼓的滚奏。

埃尔加使用大型乐团但很少沉迷于异国情调乐器的魅力，而只是为了特殊效果——在《法斯塔夫》中果园一场中的小鼓和《使徒》（The Apostles）中的羊角号。

他在《安乐乡》和《谜语变奏曲》中使用了管风琴，《在南方》中用了钟琴，《第二号交响曲》中常用的低音单簧管和一支降 E 调单簧管。令人惊奇的是他承认曾想在清唱剧《卡拉克塔库斯》（Caractacus）中使用四支萨克管，但很难找到演奏家，排练的费用迫使他放弃了这个想法，他考虑到这一乐器“优美、富于表情，而且，如果你愿意，它也是柔和的”。在他以后的作品中他从未为此乐器写作过。

埃尔加音乐的特点，上面提到的小号的高潮是个例证，另一个就是音乐的高潮与音色的高潮相一致。《谜语变奏曲》中有许多例子说明在高潮点上一件乐器被用于重叠（double）演奏也许不多于半打音符：在《B. G. N.》中双簧管与大提琴和中提琴，《宁禄》（Nimrod）中双簧管、单簧管与弦乐，《吹风笛的仙女》（Fairy Pipers）（《少年的魔杖》）中双簧管与弦乐。《安乐乡》中长号在弦乐的拨奏上面短促的吹奏，《第一号交响曲》中木管的光亮为许多弦乐乐句增加高度，在《在南方》中有一段出色乐句，英国管为低音弦乐、法国号和单簧管提供节奏和旋律的帮助。运用这一类手法，结合详细的弓法和力度指示，埃尔加确保了乐团按照他所希望的来将音乐进行分句。他没有留下偶然的东西，但为指挥

留下了“诠释”的自由。

是什么赋予埃尔加具有其个性和家庭联系的曲调？主要是他对七度和六度音程的一个上行、一个下行的偏爱。他喜欢上行大跳的乐句——“大跳，跳至明亮”（清唱剧《卡拉克塔库斯》）可以被作为这些曲调的主题句——其主题源自一个简单的节奏音型，一个典型例子就是《第二号交响曲》末乐章的主要主题。他对模进的使用经常被人们非难，的确，在他处理下面究竟如何时，有时他似乎像副排长在思考下一步该作什么的时候会下令“踏步走”那样来使用模进（《第二号交响曲》终乐章又是所指出的一个例子）。但他将其用于转调时——有些布鲁克纳从不知道如何做的东西——在一个三度音程内，特别是在它们非规则或“步调不一致”时，其效果是极为动人和明白无误的（例如在《小提琴协奏曲》中）。通过不断的调性转换，经常是远关系调，获得不安和紧张力的方法也是如此。实际上，要决定段落的调性往往是很困难的，正是这种模糊性使得音乐具有一种无与伦比的广阔效果，或者像卡杜斯富于诗意的说法，为“我们着迷的耳朵打开了新的、仙境般的声音海洋”。

对一般听众更有趣和更重要的是埃尔加交响曲的结

构和作曲手法。无疑地，他更多的是依赖织体而不是结构来承载他思想的主要动力，但曾经广泛流传的批评，认为埃尔加的交响曲是散乱的、无形式的狂想曲，色彩性多于有说服力，这种批评被戴安娜·麦克维（Diana McVeagh）在她论述埃尔加的杰出著作中所彻底制止[1]。作曲家本人通过他用在自己身上的两个名词——孵卵器和烤箱——明白地提供了重要线索。正像一个对其手稿的研究所显示出来那样，主题要“酝酿”多年。有许多例子说明他将二十年以前创作的主题或很大的乐段拿来使用，像贝多芬一样。他告诉圣福德·特里（Sanford Terry）说，一个乐章的高潮和其总的形状首先在他的脑海中出现，与这些连在一起的是“大量的起伏不定的材料，这些材料在他头脑里发展时，也许可能适合于此作品”。埃尔加经常将这个材料在缩谱中写出作为音乐段落，我们有 W. H. 里德（W. H. Reed）的证据表明，埃尔加将《小提琴协奏曲》的片段固定下来为他演奏做准备。
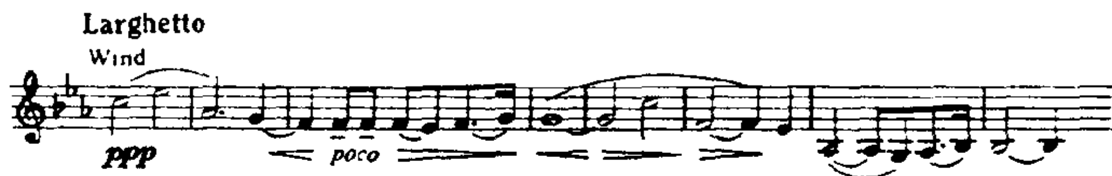
如果这看上去是随意的和非逻辑的话——埃尔加曾

---

[1] 《爱德华·埃尔加的生活和音乐》（Edward Elgar：his life and music）（Dent，1955 年）。

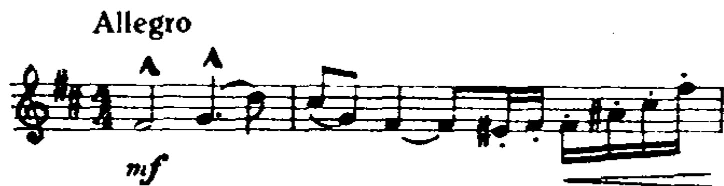
告诉他的朋友 A. J. 耶格（A. J. Jaeger）说“你们不会使我吓得去写一部合乎逻辑发展而我不想要的乐章”——那么需要记住的是，其材料都来自“同一烤箱”，换句话来说，主题与主题之间的关系异乎寻常地紧密和错综。他的交响曲手法不是古典的但接近西贝柳斯（Sibelius）或马勒。这三位作曲家都关心主题的细胞的发生而不是维也纳风格的呈示和展开。埃尔加不断地显示一个主题与另一个主题如何联系，在两首交响曲和《小提琴协奏曲》中，他注意展示所有主题的共同起源。有些联系是微妙的，如《第二号交响曲》开始的几小节（见谱例 28）和其慢乐章的第一主题：

谱例 4
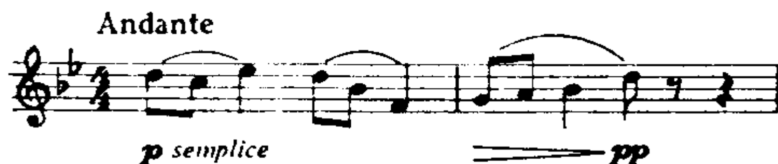


《小提琴协奏曲》第一和第二乐章的开始主题出自一炉：

谱例 5



谱例 6



这一伟大作品的华采乐段将所有其主要主题的共同特点带到一起结束。随后将一个来自《第二号交响曲》第一乐章中的主题重新引入回旋曲中，预示着令人难忘的狂喜的爆发，《第一号交响曲》第二乐章主题转入柔板主题（谱例 27)。《第一号交响曲》柔板主题提供了埃尔加创作第一次高潮时的重要范例：第 104 小节处优美的十分有表情的主题表明日期是 1904 年 8 月 21 日，在作品大部分创作之前三年。然而，乐章听上去很有逻辑和流畅，就像用严格的模进写成一样。许多主题的关系是通过娴熟地使用对位来取得的，简直就是变戏法。

埃尔加的思想既复杂又清晰。他喜欢谜语、密码和离合字谜（acrostic)，因此他的发展部在效果上是一种混乱——一种有组织的混乱，由相互间的参照、暗指及不时突出出来的细节构成，展示出主要主题燃烧的粒子。由于他在搜寻其他人音乐中相似的暗示方面非常敏锐，人们有理由认为他自己的多数暗示都是有意识而非下意识的。然而他说："我在感觉，我不是创造"，他的

手稿显示出一种非常英明的事后想法经常出现在他的头脑中，就像他突然感觉到另一相似性，并且找到了建立它的一种诗意方式。此外，另一证据表明，他在给耶格的信中说他在乐谱制版后很久才注意到《杰隆修斯之梦》的“你自己的痛苦”和“引入痛苦天使”的和弦是相近似的，“但它们是相近的，对不对?”仔细思考埃尔加作曲的体系使人想起一只钟表的零件，表面上以一种毫无关系的混乱散落在桌子上，然而钟表匠在头脑中掌握着各个部分关系的图式，经过钟表匠的组装，钟表不仅成为一个有序的机制，而且也走动了。如何想方设法将一种自发的气氛加入这一错综复杂的过程中是埃尔加的秘密，这一过程确立了他作为一位杰出的音乐智人，头脑冷静、清晰，获得的结果是具有生命力的过程，就像来自未经思考的冲动那样富于激情。难怪他说任何他所感觉到的乐句都特别生动，“如果用刀割就会流血”!

在仔细研究个别作品之前，留在这里讨论的是，有鉴于埃尔加的音乐的真正价值首先是被欧洲大陆的音乐家所欣赏，他们是汉斯·里希特（Hans Richter)、布罗德斯基（Brodsky)、克莱斯勒（Kreisler)、施泰因巴赫(Steinbach)、布斯（Buths)、理查·施特劳斯、巴克豪斯

(Backhaus)、魏因加特纳 (Weingartner), 他们感受到他的音乐是在欧洲传统之中，而对许多人来说这是英国化的典范。(例如，埃里克·芬比〔Eric Fenby〕说他一听到埃尔加的音乐而不是戴留斯〔Delius〕的音乐就想家。) 一种解释可能是他明显的浪漫主义，所谓的丰富性，他在情感表现上通常是有节制的。音乐充满热情，人富于激情，但音乐从不是感官上的。在埃尔加的音乐中没有像《英雄的生涯》(Ein Heldenleben) 中“英雄的爱”或柏辽兹《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet) 爱情场景那样的东西。一位外国评论家阿道尔夫·萨拉萨尔 (Adolfo Salazar) 发现埃尔加“冷静、显贵”，甚至萨默尔·朗福德在 1924 年那么晚的时候，评论他的音乐具有“冷静”和“富于英国人的冷酷无情”。埃尔加音乐的感情基础常常涉及道德和精神的品质或形象化描写的细节:《谜语变奏曲》中友谊的理想，《小提琴协奏曲》中爱情的理想化，《第二号交响曲》和《少年的魔杖》中对失去满足境界的渴望。他说，《第一号交响曲》与“一种伟大的博爱 (爱情) 和一种对未来的巨大希望”有关。不过，无论多么不情愿，我们还是被迫回到埃尔加常被引用的关于音乐是“围绕在我们周围的空气之中”的评论上。没有什么技术的分析可以肯定发现他是
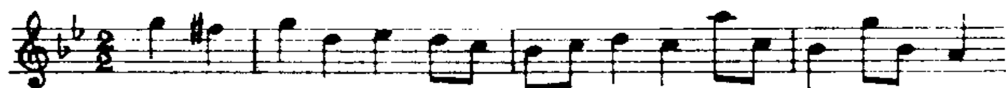
如何从马尔维恩山的空气中，从泰姆（Teme）和塞文（Severn）河岸，从沃彻斯特教堂中获得什么，并将其变成音乐，直接和立即讲给他同乡人听的音乐。在沃彻斯特郡行走，埃尔加的音乐就在你周围环绕，对平凡的人来说这似乎是怪诞的。天才有权保留其神秘和魔力，但也要付出一笔代价，无论其超人的配器，如果说埃尔加的音乐没有像勃拉姆斯那样赢得所有国家指挥家的喜爱，那是因为其难以捉摸的情感特质，这需要特殊的同感和体验。在某种意义上说音乐“自身在游戏”；但尽管将所有的表情符号详细地标明，埃尔加的音乐也需要很多非常出色和微妙的东西，而不仅仅是“将乐谱直接诠释出来”。

“纯真的歌”

埃尔加首先是一位管弦乐作曲家，他最早的手稿是器乐作品，青年时代是室内乐或为乐团所写的音乐，强烈地暗示出他是一位未来的大师。他的歌曲和教堂音乐相形见绌，给人以为练习或尽义务而写的印象。1883年在伯明翰由斯托克雷（Stockley）的乐团演奏的他的第一部作品是《摩尔小夜曲》（Sérénade mauresque）。埃尔加第一部在伦敦演奏的作品是1884年的另一管弦乐作品《塞维拉那》（Sevillana）。两部作品的创作都受到人们的赞扬。《摩尔小夜曲》被编入一部四个乐章的D大调组曲中，由斯托克雷于1888年指挥演出，稍后由奥古斯特·曼斯（August Manns）指挥在水晶宫演奏。1899年埃尔加将这部组曲修改，去掉一个乐章（进行曲），重新起名为《三首性格小品》（Three Characteristic Pieces，Op.10）。作品是为小型乐团而作，具有鲜明的魅力，特别是第三号《加沃特舞曲，公元1700和1900

年》。这是一部文雅的模仿小品，隐约地预示着“谜语”主题：

谱例 7



有关于埃尔加少年时代作品，令人感兴趣的是这些作品表明了他那有特色的音调是多么早就可听得到，这只能说他的风格是与生俱来的。这不可能是其他，因为没有人教他或劝说他以其他有天赋的作曲家为榜样，要是那样的话，我们必定非常感激。他保存了所有早期的作品，在一生中当他需要一支曲调或一个乐思时就在这些作品中仔细搜寻。这也是为什么在说明埃尔加创作任何特别作品的日期时，总是危险地误导；它的出版和演出的日期可能是多年以后。他在波维克时，手稿日期表明是 1879 年，包括《摩尔小夜曲》和《少年的魔杖》音乐的许多部分，尽管这些也许是重新创作的版本，因为戏剧本身大约是十年以前演出的。1878 年他写的一首赞美诗用于《儿童室组曲》（1931 年）。波维克方阵舞曲产生了几个后来的变化形式。

这些早期的表现不仅从历史上看是重要的，而且展

示了埃尔加始终完全地是他自己。如果这看上去很明显的话，那是因为今天我们对埃尔加的理解比 1920 ~ 1940 年代更透彻。当时那充满格言式的评论将他从中间分开：一面是轻音乐作品，沙龙音乐，粗制滥造的作曲家，被那些为宇宙作出一流贡献的人（也是这一新句子的创造者恩斯特·纽曼〔Ernest Newman〕）所不屑一顾；另一面是重要作品的伟大作曲家。对这些人来说，在 1899 年埃尔加是如何突然创作出《谜语变奏曲》简直是不可理解的，永远困惑不解的是作品的两个主要部分应是出于同一支笔下。但在 1970 年，沙龙音乐、童年时期的组曲、进行曲和大型作品的统一性清晰地显示出来。在两者中我们都发现外向的快乐与忧郁的绝望之间的突然对比，几乎是身体上的生气勃勃与骤然平静的忧郁之间的突然对比。如果听过原始的配器，今天可能没人会对《爱的致意》(Salut d'amour)嗤之以鼻。然而更具埃尔加特点的是《夜之歌》(Chanson de nuit)和《晨之歌》(Chanson de matin)，Op. 15 的 No. 1 和 2，1897 年以小提琴和钢琴的原始版本和今天通常听到的乐团版本出版。几乎可以肯定这些是早在十年以前创作的。

埃尔加音乐中一个重要的感情因素是他对自己童年时光的怀恋之情。也许他是往乐观方面来看待它们的，

因为在他成熟时坚持认为那时“没人曾对他友好”，而《少年的魔杖》本身是埃尔加家的孩子们用一种反叛的情绪设计的一出戏剧，它是关于一个完美世界的故事，明显地先发现了巴利（Barrie），把粗暴的成年人拒之门外，只允许儿童、飞蛾和蝴蝶、野生和驯化了的熊以及仙女和巨人进入。忧思的寂静出现在交响曲、协奏曲以及《法斯塔夫》和小品中，正像他在六十四岁时写的那样，埃尔加再次明显地表现出他是“常常在塞文河岸芦苇中出现的富于幻想的孩子……渴望非常伟大的事情发生”。在两部《少年的魔杖》组曲、《塞文组曲》（Severn Suite）和《儿童室组曲》及一些较小的作品中，埃尔加用心地重新体验这些少年时代的基调。这些是他的“纯真的歌曲”。

埃尔加的孩子们什么时间或在哪里表演他们的戏剧《少年的魔杖》是不清楚的。他们 1859 年已经离开了埃尔加出生的布罗德西斯的小屋，但又回来在附近的一个农场居住。“仙女和巨人”第一主题在埃尔加手稿之一中写着“幽默滑稽的布罗西斯，1867 年”。他自己给的 1869 和 1871 年的戏剧日期也是自相矛盾的。无论如何，他创作那部音乐时大约只有十二岁。在舞台说明中有一个“树林的沼泽地，与一条小溪相交”（孩子们独有的
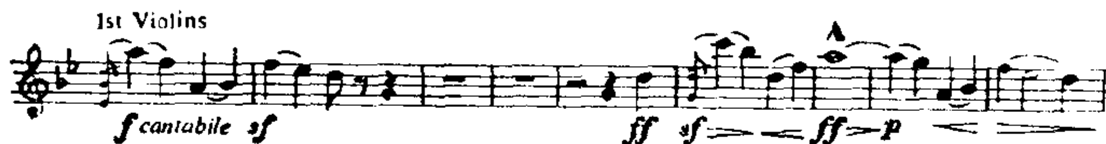
世界在小溪的另一面)，这可能是提到的小屋花园。

1907年春，埃尔加在他开始正式地写作《第一号交响曲》之前创作了，或更准确地说重新修订和将《少年的魔杖》组曲的音乐写成了总谱。“很肤浅的东西但是我自己孩子气的想法”，他谦虚地向耶格回忆说。其结果产生了埃尔加最精致的作品之一（将两部组曲看成一部作品），成为真正了解他人格的关键性的作品，同时也提供了他早期才华的最有力和可能的证据。当然我们现在知道音乐出自五十岁艺术大师之手，但最初的想法，正像手稿所显示的，没有太大改动。

第一组曲以一首序曲开始，明亮、直率，带有一支如歌的曲调，暗示出《小提琴协奏曲》的第一主题和同一作品终乐章中与它相联系的主题：

谱例 8

《少年的魔杖》



谱例 9

协奏曲（终乐章）



《小夜曲》由单簧管在轻快活泼的弦乐伴奏下奏出旋律；《小步舞曲》是一首以远远胜过模仿曲风写成的对亨德尔充满感情的赞颂，其中没有海顿、莫扎特或珀塞尔的东西；《太阳舞曲》具有与《多拉贝拉》变奏相同的漂亮、新颖和流畅的木管音乐写作，一直到中间的圆舞曲都生气勃勃，接近结尾处有竖琴演奏技巧的充分展示；《吹风笛的仙女》把我们带入一个比较黑暗的世界，标题似乎很古怪，也许我们被限制于“潘神箫”（Pipes of Pan）之中，任何人期望听到高音木管短而尖锐的声音都将会失望的。两支单簧管在迟疑不决的比才（Bizet）式的弦乐伴奏下三度演奏能够唤起情绪的主题；它随后转至一种对弦乐的渴望，没有远离《杰隆修斯之梦》第二部分引子的纯净气氛。这种情绪继续进入《睡眠场景》（弦乐），一个细腻、柔和的乐章，是埃尔加“孤独”风格的最完美的范例。最后一段《仙女与巨人》（Fairies and Giants）在仙女的塔兰泰拉舞曲节奏上有一点柴科夫斯基特点。巨人——铜管和巴松管，演奏独立的四分音符的弦乐齐奏——音响很像“最后审判日”（Dies irae）主题的滑稽模仿曲，可能是年轻的埃尔加想要开个玩笑。

第二组也许更少深刻的瞬间，但音乐更流畅，与主

题的特质相反。乐曲以一首进行曲开始，不是圆润、响亮而是紧张、迟疑的带有三声中段（trio）的进行曲。其节奏像孩子们手拉手一样，时而跌跌撞撞，时而急速向前。《小铃铛》是一首快速活泼的小诙谐曲，中部再次是有对比的情绪。正是这首温柔、引起怀念情调的三声中段，埃尔加将其有效地用在1915年为阿格农·布莱克伍德（Algernon Blackwood）戏剧所写的《星光快车》(Starlight Express)的音乐中。《飞蛾与蝴蝶》（Moths and Butterflies)，音乐是柴科夫斯基式的芭蕾音乐，《喷泉的舞蹈》（Fountain Dance）则是优雅如画的。组曲以《驯服的熊》和《野熊》结束，前者是一首难以捉摸的作品，由变格终止产生了深深打动人的气氛，后者是顽皮的游戏，也是埃尔加最富异国情调的配器作品之一。

《少年的魔杖》的创作在1907年对埃尔加来说是治疗法。他刚刚从美国旅行归来，这是他从未有过的体验，他的眼睛经常地困扰他，他的情绪低落。“我眼前什么也看不到”，他告诉一位朋友说。他给耶格的信反复出现这样的句子，“我现在对什么音乐都不感兴趣，音乐停止了”。他编辑他的“旧时富有孩子气的作品”，他完成时，他的妻子听到他在弹奏一支“伟大的优美曲

调"，它的开头就成了《第一号交响曲》。
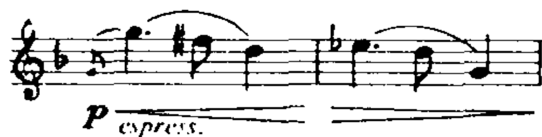
与《少年的魔杖》风格相近的小型作品中最好的是《梦想的儿童》（Dream Children，Op. 43），受兰姆（Lamb）的短文的启发而作的两首管弦乐小品，"我们一无所有，只有梦。我们只是也许是什么。"也许是什么！通过埃尔加的许多音乐听上去多么像是敲响的丧钟声。这些1902年的作品准确地捕捉到了这种感觉，第一首（再次突出单簧管和双簧管）在主延长音上八度由小提琴演奏，到达一个新调性上，其效果使人回忆起《浪漫曲》变奏，一种对埃尔加来说不能挽回的过去的意义。第二首更欢快地开始——愉快适意的快板永远是埃尔加微笑的保证——而沉思地结束。

原创主题（谜语）变奏曲，Op.36

这首著名作品的历史是众所周知的，只需简单地重复一下。埃尔加在其中用音乐勾画出他十三个朋友的素描（其中之一是他妻子），在终乐章加进了他自己的自画像。尽管这些朋友被姓名的缩写或假名所掩盖，他们的身份很久以前就被暴露出来。谜语是双重意义的：主题本身在开始时听到“在（变奏曲的）整组之上和其过程中，另一个更大的主题‘进行’，但没有被演奏”。正是这第二个谜语，未被演奏的主题，它引起了思索和猜测，从“神佑我王”（God Save the King）到“地久天长”（Auld Lang Syne），甚至“Ta-ra-ra-boom-de-ay”。主题或者仅仅是“友谊”，还是一种音乐密码？也许没有人会知道。埃尔加最强有力的线索是它是如此地著名，他惊奇的是没人猜到。也许它不仅仅是简单的音阶？他告诉“多拉贝拉”（她的教名是多拉）说她比所有的人更应该猜对。为什么是她？也许是多雷。或秘密地涉及《女人

皆如此》（Così fan tutte），从中他选择了她的昵称多拉贝拉？第一个谜语不很难。主题肯定代表埃尔加自己，整个作品中的持续因素，通过他的（主题的）眼审视他的朋友们。对他来说，正像他后来将其再次用在《音乐创造者》（The Music Makers，1912 年）中时承认的那样，表现了创造性艺术家的孤独。他也将谜语说成是一种“忧郁的话”，再次暗示出埃尔加自己的观点（“像我和我对每个人的影响一样，总是罪恶的”）。我在其他地方❶ 指出过，开始的几小节以自然讲话的节奏代表了“爱德华·埃尔加”的名字，因为这是一个他可能很喜欢的步骤。他用这个乐句签名，几年以后他在《在南方》中也使用了相似的手法，这一为小提琴所写的主题：

谱例 10



被莫吉里奥镇（Moglio）的名字所暗示，这一名字曾使他和他的女儿凯丽斯（Carice）感到有趣。

---

❶ 《Portrait of Elgar》（O. U. P.，1968 年）。

埃尔加在维也纳将他的手稿总谱送给汉斯·里希特，这位伟大的瓦格纳指挥家将《谜语变奏曲》放在他1899年6月19日在伦敦的下一场音乐会中。他们立刻获得了成功，成为一部经典之作。在这里，沙龙音乐的埃尔加将他短小、精致的警句式的（epigrammatic）瞬想曲（moment musical）完美地运用在一个熟练设计的布局结构之中，而且是在一种具有高度想像力的层次上。单个变奏和变奏群之间的对比，与勃拉姆斯的《海顿主题变奏曲》（Variations on a theme by Haydn）一样在艺术和技术上的完美性方面达到同样水平——特定的引子之后由短小素描引入中间的慢乐章（《宁禄》），随后进入一个典雅的间奏和突如其来的诙谐曲，在斩钉截铁的终乐章之前，以两个极其富有诗意的变奏作为感情的高潮。

主题（谜语）行板。两个对比的曲调，大调和小调。不停顿地引入。

变奏 1（C. A. E. ——埃尔加的妻子）行板。主题的简单扩展，第二乐句在降E调上，绚丽、明朗。

变奏 2（H. D. S. -P.）快板。3/8拍。霍·斯图亚特-鲍威尔（Hew Steuart-Powell）与埃尔加一起演奏室内乐，这段变奏嘲笑他们在演奏之前“有特点的自然音阶

(diatonic) 超出了调性范围"。低音演奏主题的第一段旋律。

变奏 3 (R. B. T.) 小快板。业余戏剧演出中一位老人对 R. B. 陶申德 (R. B. Townshend) 画像的滑稽模仿。这里主题的第二部分在升 F 大调上。

变奏 4 (W. M. B.) 很快的快板。3/4 拍子，小调。描绘了一位乡村绅士 W. M. 贝克 (W. M. Baker)。向他的客人大声读当天的计划安排，离开房间，漫不经心地用力撞门。木管乐器代表一些客人幽默地领会他的长篇演说。

变奏 5 (R. P. A.) 中速。这里在 c 小调上描绘马修 (Matthew) 的儿子理查·阿诺德 (Richard Arnold) 作为一位严肃健谈者的形象 (主题的前半部分由低音提琴以 12/8 拍演奏)。他用妙语来使气氛更加轻松愉快 (长笛以 4/4 拍演奏主题的第二部分)。

变奏 6 (Ysobel) 小行板。这是伊莎贝尔·费顿 (Isabel Fitton)，一位业余的小提琴家，她在过弦时遇到了困难。独奏中提琴也描绘了她富于浪漫情调的魅力。

变奏 7 (Troyte) 急板。鼓声是阿瑟·特罗伊特·格里菲斯 (Arthur Troyte Criffith) "笨拙地尝试演奏钢琴"。钢管的插入是埃尔加试图使混乱成为有序——但正像结束时

所显示出的是徒劳的。

变奏 8（W. N.）小快板。G 大调。大写字母是温尼弗莱德·诺布里（Winifred Norbury）的缩写，但这段安静的变奏的确是一幅她十八世纪小屋“雪利屋”（Sherridge）的图画。

变奏 9（Nimrod）柔板。这是一幅贵族的画像，降 E 大调，埃尔加从他的朋友和鼓励者 A. J. 耶格[1] 那里获得灵感，记录了一次有关贝多芬慢乐章的谈话，因此，在开始小节有《悲怆》（Pathétique）奏鸣曲的暗示。

变奏 10（Dorabella）间奏曲，小快板。这里没有提及主题。它的出现是作为与《宁禄》（Nimrod）的对比，降低了紧张度但没有降低创造性的特质。多拉贝拉是埃尔加对多拉·本尼（Dora Penny），即后来的理查·鲍威尔夫人的爱称。

变奏 11（G. R. S.）很快的快板。在间奏曲 G 大调之后的 g 小调，描绘黑尔福德的管风琴家乔治·辛克莱尔（George Sinclair）的牛头犬（bulldog）“丹”在怀河游泳，高兴地在岸边尖叫的情景。

---

[1] 耶格“Jaeger”在德语中是“猎人”之意，而宁禄“Nimrod”在旧约圣经中是卓越的猎手。——译注。

《谜语变奏曲》最初的结尾，拷贝自大英博物馆藏的手稿。（经已故的埃尔加·布雷克〔Elgar Blake〕夫人及埃尔加的受托人同意而复制）

变奏 12（B. G. N.）行板。令人感动地赞颂与一位业余大提琴家巴西尔·内温顿（Basil Nevinson）的真挚友谊。

变奏 13（＊ ＊ ＊）浪漫曲，中速。这段出色的变奏是一幅海景，鼓声代表班船马达的震动声，单簧管引自门德尔松的序曲《平静的大海和顺利的航行》（Calm Sea and Prosperous Voyage）。埃尔加说它是指玛丽·里昂（Mary Lygon）夫人离开去澳洲。

变奏 14（E. D. U.）快板。这是埃尔加本人（他妻子对他的昵称是"埃多"〔Edoo〕），是他对那些对他未来作为作曲家持"疑问和总是鼓励"的朋友们的断然反击。《C. A. E.》主题不时重现，在结束时兴高采烈和强有力的几小节之前有一处涉及到了《宁禄》。

可以说，建立在作品中一个最引人注意的特点是其持续不断的新鲜感，声音总是新的，就像墨水在手稿纸上几乎不会干。主题本身对变奏来说是如此地恰当，然而本身又是那么地高贵，有两个句子组成：第一个六小节只在弦乐上，g 小调，下行的三度和七度，然后是一个 G 大调的部分，建立在下行的四度和五度上。在低音出现一个对题，木管进入的效果只是许多富于诗意时刻中的第一次。

谱例 11

在作品中，使埃尔加技艺放出光彩的一个方面是将一些变奏连接在一起的方式流畅而自然。例如，从引子滑进《C. A. E.》、《R. P. A.》之间的省略，同时预示《B. G. N.》和《多拉贝拉》；《伊莎贝尔》中和她的中提琴的彬彬有礼；从《W. N.》的优美和典雅微妙地转变到一本正经地赞颂忠诚友谊及对贝多芬共同的热爱（《宁禄》）；《B. G. N.》的大提琴悲歌轻轻地糅进神秘的《浪漫曲》，都是用最简单但最令人羡慕的手法获得了成功。

至于音乐写作的巧妙，如果仔细观察，真是数不胜

数，但最出色的是《R. B. T.》中的巴松管独奏，《伊莎贝尔》的中提琴、法国号和巴松管的对话。《特罗伊特》中闪光的弦乐、明亮的小号和富有表情的定音鼓，《多拉贝拉》中加弱音器的小提琴、模糊不清的单簧管和双簧管及独奏中提琴（根据各方面的说法它是一幅比真容更美的肖像，但托马斯·登西尔〔Thomas Dunhill〕❶准确地描述它为“在纤细的优雅和精致方面，人们所能回忆到的任何管弦乐作品都无法胜过”），以及《B. G. N.》中木管与低沉的弦乐的对位。也许这套变奏曲的精华是G大调的《浪漫曲》，转到降A和降E调，运用了已经提到过的对门德尔松的引用。到了这段第十三变奏，整个作品的感情状态如果不是超脱的，至少已经达到了平衡，甚至《宁禄》的激情也被强有力地控制了。埃尔加忧思的情绪直到《B. G. N.》结束时的几小节，当它们引入《浪漫曲》时才出现。表面上这段变奏是为了纪念玛丽·里昂夫人离别到澳洲而作，但单簧管的引用，在有规律颤动的定音鼓和弦乐及渐强的低音之上极富表情的演奏，暗示着使埃尔加精神不安的一些类似离别的忧伤记忆。这是作品中最发自内心并给人留下深刻

❶《Sir Edward Elgar》（Blackie，1938年）。

印象的一个插段，是继《G. R. S.》[1] 的活泼跳跃后不久出现的更加强有力的一段。

在其明亮与阴暗，伤感与幽默的相互作用及惊人的清晰方面，《谜语变奏曲》是埃尔加管弦乐作品的杰作，几乎是无可挑剔。其调性布局也是出色的，辉煌的《宁禄》在降 E 大调上。只是在最后的自画像中平衡稍微有些倾斜。他的朋友对他的未来泼冷水时（像他通常对他们的抱怨那样），正如埃尔加所说，《E. D. U.》的开始部分清楚地用音乐术语告诉他们见鬼去吧，只有《宁禄》（耶格）和《爱丽斯·埃尔加》（C. A. E.）这两段的主题是再现的。《宁禄》像变奏 9 一样是富于表情的柔板，现在变成宏大和趾高气扬，有时是采用埃尔加处理他最温柔主题时的那种感觉迟钝的方式，按照里希特的建议扩充的修改过的结尾。最初的结尾与此相反，并被用在大获成功的阿什顿（Ashton）芭蕾舞

---

[1] 承莱斯利·萨顿（Leslie Sutton）先生告诉我一个阐述详细的《G. R. S.》的"标题"，那是二十年代在 Aberystwyth 埃尔加亲自对他说的。在这个版本中，牛头犬看见一只猫并且拼命地追赶它，它追得太猛，以致当那只猫跳到怀河桥的栏杆上时它竟收不住脚，而冲过栏杆翻到河里去，于是它游回岸上并且吠叫起来，为了成功或是挫折。这符合这部乐曲。

中。

《谜语变奏曲》主要是自然音阶的和声，与一年以后的《杰隆修斯之梦》这部合唱杰作形成鲜明对比。尽管伯明翰音乐节合唱团承认埃尔加的音乐“新”和“难”，理查·施特劳斯赞扬他是“超前的”，但如果舒曼和门德尔松在世，他们对埃尔加的和声写作也未必会觉得有多少困难。这位自学成才的作曲家一生喜欢他青年时代的楷模：德沃夏克、勃拉姆斯、瓦格纳、舒曼。

主张作曲家如果有“东西要说”可以用他那时代所习惯的语言来说，而不需要发明新的和声及方法，这种主张极少有更令人信服的论证。埃尔加的旋律天赋是高度发展和蕴藏丰富的。他的自信和傲慢使他似乎对他同时代人的试验如果有兴趣的话，也只是一时的兴趣而已。不管他从周围的环境中获取了什么，那都不是诸如德彪西或拉威尔这样的人所写东西的回声，他认为他们两人都是贫血症的患者。使霍尔斯特（Holst）和沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）感兴趣的二重调性（bitonality）对他来说是一经而过。他对斯特拉文斯基（Stravinsky）的《火鸟》（Fire Bird）和《彼得洛希卡》（Petrushka）感到很失望。如果说勋伯格（Schoenberg）的无调

性革命冲击了他，却没有他曾经作出评论的纪录。整体看来，在实践或理论上他对任何这些发展都不感兴趣，他不需要这些，他的热情是对他的年长者的；在比他年轻的人中理查·施特劳斯、普契尼和戴留斯占据着头等重要的地位。巴赫的《双小提琴协奏曲》、威尔第的《安魂曲》(Requiem)、圣-桑的《奥姆法尔的纺车》(Le Roued d'Omphale)、瓦格纳的《齐格菲牧歌》(Siegfried Idyll)、李斯特的《前奏曲》(Les Préludes)、苏佩(Suppé)和亨德尔的音乐是他最喜爱的作品。

四首音诗

他在伯明翰讲学期间的一次考虑不周的、明显没有准备的关于勃拉姆斯《第三号交响曲》的讲课上，埃尔加将“纯”音乐和标题音乐作出了一个令人遗憾的区分，过多地偏重于纯音乐一面。人们很快地指出埃尔加的许多音乐都是描写性的，他谦虚地拒绝将自己和贝多芬的《第五号交响曲》分在一类。这是一种不确切的比较，就像说歌剧是一门比交响曲更高的艺术或相反一样。埃尔加的大多数音乐具有描写性的基础，甚至在他的交响曲和协奏曲这些纯音乐形式中也是如此，1890～1913年他创作了四首作品，都是公开宣布为标题性的，尽管其中三首被划为音乐会序曲一类，它们实际上是音诗（tone-poem）。

序曲，傅华萨，Op.19

这是埃尔加第一部为乐团而写的大型作品，应伍斯特音乐节委员会的请求作于 1890 年，它的完成具有重大意义——“青春健壮中的厚颜”是埃尔加一些年后对它的描述，暗示出他那时充分认识到他已超出笨拙的范围多远。但 1890 年在英格兰没有其他作曲家对管弦乐如此有把握和得心应手。这是《傅华萨》（Froissart）最突出的特点。有趣的是今天它只作为显示埃尔加从蝶蛹状态中脱颖而出的作品。也有一些预示性和有特点的东西，然而在很长一段时间里它是非埃尔加式的。

作品的题词——济慈（Keats）的“当骑士高高地举起她的长矛”——及其文学来源出自瓦尔特·斯考特（Walter Scott）爵士《死亡》（Old Mortality）中的关于历史学家尚·傅华萨（Jean Froissart）的一段对话，他的骑士品质第一次在埃尔加“贵族”气质的旋律中有意识地表现出来。最典型的是主题的丰富（在引子部分有五个）以及模进的使用，上行琶音、四分音符和八分音符的节奏。最好的主题清晰地留下了作曲家的印记，但将其用在弱的力度上和过长的发展部分表明了经验的缺乏

和对德沃夏克、韦伯（Weber）、勃拉姆斯和舒曼影响没有完全消化。呈示部里有《威仪堂堂》（Pomp and Circumstance）进行曲的种子：

谱例 12



作品写作的严谨和节制是值得注意的，它情绪高涨但又从不刺耳，它的生命力没有因为后来不久更优秀的作品的出现而黯然失色。

序曲，安乐乡（伦敦城），Op.40

这部埃尔加最优秀的序曲写于 1900 ~ 1901 年间，其时正笼罩在由于《杰隆修斯之梦》的失败引起的压抑的阴影之中，但没有迹象表露出来。这是一幅世纪之交伦敦的音画，风景如画，浪漫、幽默，没有一小节的多余，音乐的写作典雅、炫耀、完满流畅。“诚实、健康、幽默，强有力但不粗俗”，这是埃尔加在给里希特的信中描述他的意图时所说的，他成功地获得了这些。作品

没有特定的标题：各种主题再现了伦敦和其居民——厚脸皮的伦敦佬——的各个方面，高贵的广场、公园里的爱情、城市的教堂、军队的行进和一支不十分出色的乐队（也许是救世军的乐队，这是相当不公平的联想）。

每一段描写人物的短曲都与下一个音首尾相接，例如，在单簧管上暗示行进队伍走近的同时，恋人的音乐消失。（军乐队插段也许可以被认为是对1897年维多利亚女王即位六十周年纪念〔Diamond Jubilee〕游行的回忆。其中有和《法斯塔夫》加冕中所表现的那种民众激动、管钟齐鸣〔在铜管乐器上，任何其他普通管乐队几乎不能敲出〕相同的感觉。）抒情主题高贵，代表伦敦人（谱例15），是埃尔加最出色的、宽广的旋律之一，木管点描丰富多彩，轻巧动人，两支短号的明亮音响被保留在最活跃的时刻（给沃恩·威廉斯《伦敦交响曲》〔London Symphony〕一个提示）；独奏法国号在弦乐的伴奏下，超越于图画的想像之上，把在某一时刻一定会逝去的宇宙幻象凝固起来，是一个高度浪漫气息的插段。如同勃拉姆斯的《大学庆典》（Academic Festival）序曲一样，《安乐乡》平静地开始，进入诙谐曲，以表现友谊的强烈感情结束。

序曲，在南方（阿拉西奥），Op.50

埃尔加1903年12月和1904年1月是在意大利度过的，先在波第菲拉，后在阿拉索的圣乔瓦尼别墅居住。一段时间以来，埃尔加在写一首交响曲已经是公开的秘密了，这部作品是他1901年在曼彻斯特的一次《安乐乡》的演出后答应里希特的，可是进展是缓慢和间断性的。这是在酝酿成熟，但仅如此而已。1904年3月在柯芬园安排了一次由里希特和哈雷（Hallé）演出三场音乐会的埃尔加音乐节，这是一次对一位英国作曲家的独特的献礼。组织者自然希望首演这首交响曲，一家报纸甚至宣布这件事会发生。但在1月时埃尔加已经告诉他们，交响曲是“不可能了”，取而代之的是一首音乐会序曲《在南方》。这是他在阿拉索写成的作为一次重新捕获“在安多拉溪谷一个美丽的午后的思绪和感受”的尝试。因此音乐明确地具有描写性，而且还有文学的根据，埃尔加在手稿上写下了坦尼森（Tennyson）和拜伦（Byron）引言。其中最有意义的是：

……一片土地，
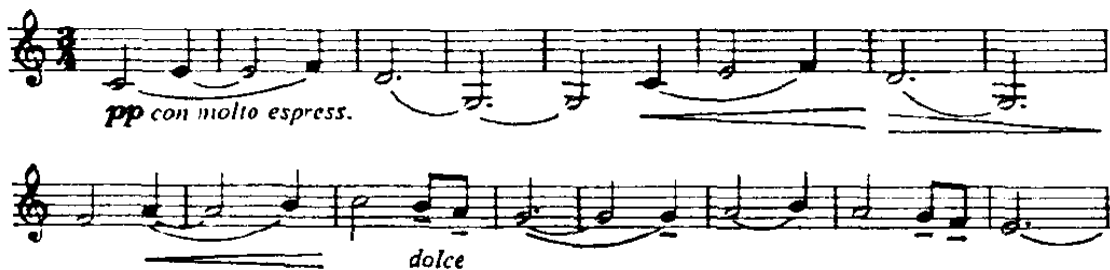
在其过去的统帅下曾是强大无比……
而且是最美丽的地方……
在那里罗马人扮演过角色！
你是世界的花园。

事实上，历史和风景是这首丰富和引起反响的音诗的标题。

作品在比较不引人注意的许多年后，现在在保留曲目中占据了一个位置，有些很好的评价，认为它是埃尔加短小作品中最优秀的。的确有许多超等的片断——在埃尔加整部作品中没有比大跳开始更激动人心的了（五年以前写成的，描述第十一变奏中牛头犬丹“决斗后凯旋”的情景）。分部的弦乐和胜利凯旋的铜管结束了全曲，但主题铺张的展开缺乏简洁，使得《安乐乡》具有活跃的权威性。这一生气勃勃的开始自然地发展时，出现了一段较为平静的插段，富于田园风格和沉思性，带有“莫格里奥”（Moglio）的主题（谱例 10）作为对牧羊人“笛声”（单簧管）的回应。这部分平静的优美之后，唤起了对坦尼森诗句中“棕榈树，盛开的橘花、橄榄树、芦荟、玉米和葡萄树”的联想，音乐变得激动和隆隆地进入罗马人部分。一段在降 a 小调中的给人深刻

印象和使人吃惊的雄伟、壮丽的部分，包含了一些埃尔加曾经使用过的最大胆的和声，就像他回忆过去的辉煌，结合一种对其丑恶方面（奴隶劳役）的自觉意识；描绘出他所说的“古代势力的无情和专横跋扈，一幅冲突和战争的音画”，后来的“鼓声和践踏声”。弦乐和铜管在它们最响亮的声音下表现践踏声，整个乐段受图比亚栈道废墟的启发。埃尔加在这一行进主题上建立了一个非常辉煌的乐段，像在《谜语变奏曲》中一样出色地融合起来，通过加弱音器的弦乐，进入第二插段“民间吟唱”（canto popolare）。也许是有意识地向柏辽兹表示敬意，他将这一不易忘怀的曲调（原始的，但在其精神上完全是意大利的）交给了独奏中提琴——“爱德华在意大利”：

谱例 13



它作为独奏法国号甚至更富表情，但他再现时，由中提琴在鼓的滚奏上，沙哑地进入其结尾处，出现一个

间隙，埃尔加回到序曲的开始而进入一个正式的再现。从那时起，人们可能认为埃尔加的灵感燃烧没有达到其最明亮的程度，有人可能认为他对柯芬园音乐节的义务感（对其发起者，他的朋友法兰克·舒斯特〔Frank Schuster〕，《在南方》是献给他的）使他把这作品扩大得超出其适当范围❶。它全部是非常装饰性的，但很有些不自然，直到开始的高贵主题的优美乐句转入一段缓慢、柔和的6/4旋律，随后进入一个下行的弦乐铜管和钟琴的最后高潮。"我喜欢它：它很生动！"埃尔加说，而且没人会否认这些。

法斯塔夫，带有两段a小调间奏曲的c小调交响练习曲

最后一首埃尔加的音诗是他最伟大的杰作之一，尽管它有弱点，也许不能享有由那些喜欢其知识、文学主题而不是两首交响曲感情流露的人给予它的大大赞扬。作品是在1913年10月里兹音乐节按时完成的，在那里受到了冷遇，但多年来成为珍品。埃尔加在他晚年对其进行了录音，但在公开场合演出太少，以至于他有一次

---

❶ 我听到过一些演出打消了这些怀疑。

采取向比彻姆（Thomas Beecham）送谱子的方式，请求他考虑指挥它。托马斯爵士从未操心给予回答。

写一部关于法斯塔夫的作品的想法从1902年就已在埃尔加的脑中形成。他是一位莎士比亚的爱好者，对莎士比亚极有见地。他为首演所写的分析注释展示了他的博识和他与莎剧评论家们非常熟悉。（题外话：只要读过埃尔加的伯明翰讲稿[1]，就会发现他的文学知识非常深刻和渊博。埃尔加被哈雷·格兰维尔-巴克〔Harley Granville-Barker〕的《冬天的故事》〔Winter's Tale〕演出所激怒，因为奥托里库斯提到他带着侏儒夫人四处去玩的时候藏起他的脸，埃尔加说“这表示他正在想不正当的女人——这意味着一种赌博的弹子游戏台”。）

人们期待埃尔加会喜欢历史剧的法斯塔夫而不是《温莎的风流娘儿们》（The Merry Wives of Windsor）中的“漫画”（caricature），期待他会特别选定莫里斯·莫根（Maurice Morgann）的将法斯塔夫作为一个不协调人的解释，“一位骑士、绅士和士兵”。埃尔加所描述的法斯塔夫的各个方面是那些他感觉到的一种个人的密切关系，那也是他的特点，因此作品也是音乐自传的另一章——
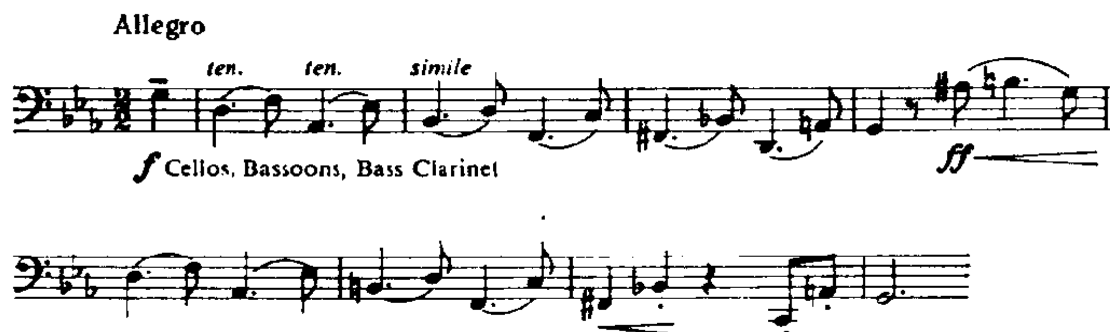
---

[1] 见《A Future for English Music》。

这些是他在“里面所描绘的他的文学朋友”。在加德希尔恶作剧中，埃尔加无疑记起了他青年时期与胡伯特·列切斯特（Hubert Leicester）这样的朋友们所开的“玩笑”（例如，他在伍斯特圣海伦斯教堂顶替敲钟人的时候，应该在一个月里每天敲日钟，但他在九月份足足地敲了卅五次）；代表埃尔加特点的，应该是抓住法斯塔夫说他是诺福德公爵的侍从的这一段陈述，而不是像威尔第那样展示激动的情绪，但作为一种回忆“本来或许可能是什么”的手段，在独奏小提琴上以其宽广的音程保持孩子气的新鲜感：法斯塔夫变成了一个“梦幻的孩子”。随后，到西部乡村的进行曲和“田野和苹果树”与埃尔加在自己出生的乡村时的喜悦相一致。在对哈尔王子的处理方面也有巧妙之处，他的主题几乎就是对埃尔加式“优雅”主题的模仿，埃尔加从中抑制了他的高贵的颂扬，这也许是一位当代英国作曲家给我的暗示，因为他通过哈尔王子音乐，一直预示着此人终将否认“傻瓜和小丑”。

《法斯塔夫》是以一个不间断的乐章形式写成，但“交响练习曲”的标题被其结构布局所充分证明：呈示部、发展部、再现部，带有类似诙谐曲的插段和一个与慢乐章相等同的部分，及结尾处动人的、充满感情力量

的交响后奏，是法斯塔夫在他临终的床上对过去的回忆，音乐可在沙罗的果园中找到。“他喋喋不休地唠叨绿色的田野”。埃尔加在他临终的床上说：“我躺在这里，无时无刻都在想我们热爱的泰姆河，的确这是曾经有过的最美的河。”乐曲有四个主要的部分：法斯塔夫和王子；野猪头与嘎子山的抢劫；法斯塔夫到格劳切斯郡的行进、战斗和回到伦敦问候亨利五世；国王到西敏寺的巡行，将法斯塔夫流放和法斯塔夫之死。第一部分主要是呈示性的，法斯塔夫的主题笨拙、丰满和精美，恰如其分，几乎像《谜语变奏曲》本身一样是用变奏来刻画人物的一个很好的创意：

谱例 14



它被很好地融入一个整体，主题与其变化在整个作品中都可听到。开垦嘎子山的断奏，失败时的赋格，醉酒时的变形和睡眠与死亡时的主题延长。对位起着其通常所

起的恰当的作用，主题变形的例子也很多，著名的是法斯塔夫恢复田园生活，随着向苹果园致敬的愉快歌曲步履蹒跚地行进时的变形，后面紧跟的是沙罗果园中的间奏曲，埃尔加在这里蔑视任何求助于引用民歌的手段，用风笛和小鼓交替演奏与最终引入法斯塔夫之死的加弱音器的小提琴和大提琴的乐句，准确地捕捉到了乡村“悲哀地快乐”的气氛。

这部作品的配器也许是埃尔加最出色的，因为它在规模上可能比《谜语变奏曲》更雄心勃勃。正是埃尔加谱曲所必然的那样它是那么的精彩，人们感觉到这音乐永远不可能用其他的方式谱写，它是从乐器中发展出来的。他在 1898 年告诉耶格“我从来不必改变任何东西”，他在伯明翰关于配器的讲课中说：“我发现不可能想像一个作曲家在内心没有明确其确切的表现手段时就能产生一个乐思。”在《法斯塔夫》中正是如此，乐器的色彩范围极其广泛，没有使用任何罕见的乐器，使从小提琴到小军鼓的每件乐器都有辉煌的时刻。

作品所得到的公开批评是过多的依赖于模进，导致一种在嘎子山插段中过分强调的独特风格，和在性格刻画上的某种失败。女人是超出法斯塔夫或任何其他人在一所伦敦小旅馆里所曾见到过的理想化的人，对法斯塔
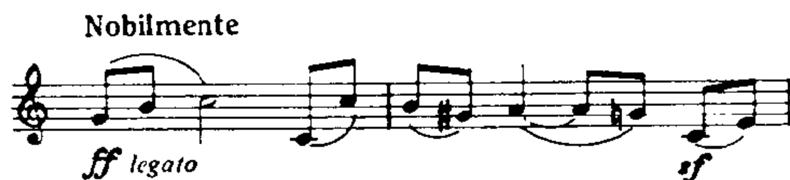
夫性格的高贵一面的坚持使天平朝向埃尔加忧郁的一面倾斜。代表他“高兴的神色和可爱的眼睛”的主题是半音的，被中提琴和英国管阴暗的音色所遮盖。托维认为它对法斯塔夫来说意味着“像一个空话连篇的人带着叹息和悲哀吹牛一样”，人们对他充满同情。然而，从远大的目光来看，这些是在一块广阔和扩展的画布上的小瑕疵，它可以被称作是一次最生动、微妙和令人信服的文学和音乐的结合。

威仪堂堂进行曲，Op.39

关于埃尔加有许多误解，但没有比“高贵地”（nobilmente）这个惟独与他有关的词更被人误解的了。这个词通常被不严格地引用，好像它专门指埃尔加的阅兵风格或他想要表现的一种壮观的行列或豪华修饰的乐句。但对他乐谱的研究将会表明他是多么仔细和经常地为了某个特别的旋律和乐句而保留，几乎总是为了表现那些他自己称之为“庄严的悲伤”以及叶慈（Yeats）所说的他的“英雄的忧郁”。埃尔加是文字的准确使用者，当他需要一种炫耀的效果或肯定的强调时，他几乎总是使用“庄严地”（grandioso），像在《谜语变奏曲》的终乐章和在《法斯塔夫》中国王亨利五世“像仲夏的太阳一样灿烂”地出现时，以及《在南方》和《第一号交响曲》结束时，埃尔加心中代表高尚道德品质和在第一次出现时标注着“高贵地和单纯地”（nobilmente e semplice）的前导主题（motto-theme）高声奏出，尽管弱

拍节奏试图削弱其凯旋的行进。迄今我所能发现的第一次使用“高贵地”这个词是在1901年的《安乐乡》序曲中，它将一种堂皇的抒情性用在代表伦敦人的宽广的主题中：

谱例 15



从此以后它越来越多地限用在我们所知道的富于埃尔加个人情感意义的音乐中，例如，他写的作品没有比《小提琴协奏曲》更表现内心深处的感情，其中珍藏了他隐藏在内心的渴望。小提琴在广阔、富于诗意的乐章的第一次进入，以及在华彩乐段结束时最后懊悔的回忆都标注着“高贵地”，第二乐章最富感情的主题之一也是如此。

《第二号交响曲》慢乐章是有感于一位好朋友A. E. 罗德瓦尔德（A. E. Rodewald）之死而写，我们会看到整部作品充满了他所热爱的朋友和地方的联想，这里以及作品的其他许多地方都标注着“高贵地”，这不是像经常错误地推断那样因为这首交响曲是献给纪念爱德华七世的，而因为它是“作为一个灵魂的充满激情的

朝圣”而产生的。例如，终乐章的第二主题，一个高贵的曲调，开始讲述“汉斯（里希特）本人”的一生，埃尔加曾给他写道：“我对你充满所有人与人之间可以感觉到的爱和敬意。”这是与空洞的华丽词藻完全不相同的东西。

《大提琴协奏曲》第一和末乐章的大提琴引子，一部投入深刻情感的作品标注着“高贵的”。献给法兰克·舒斯特的《在南方》中的呈示部高潮时庄严的降 E 调也是如此，“我在音乐中已经说了”，埃尔加在他去世后写道：“很久以前我在法兰克自己的序曲中……我想是他最喜爱的调性中感到温暖和快乐，以及一种散发出明朗、高贵气息的广阔感。”《弦乐四重奏》第一乐章结尾处是高贵的，弦乐的《引子和快板》的抒情的“威尔斯曲调”也是同样（谱例 3）。在神剧《基督使徒》（The Apostles）引子中天使的“看哪，我挑选的仆人”一小节是高贵的，在神剧《王国》（The Kingdom）中四处极重要的时刻也使用了它：在牧师来到主持圣事之前；合唱团演唱“啊，你呀，神父”时的高潮处；在彼得回想起信徒们目睹耶稣复活时他感情强烈的独唱时；在赞颂耶稣的第三部分最后五小节以及玛丽的“太阳落下”时欣喜若狂的高潮处。像《谜语变奏曲》一样，《杰隆修

斯之梦》产生于埃尔加“找到”“高贵的”风格之前，对这部乐曲而言这个词没有什么意义，因为他大概是在一年以后才在上面标注“高贵的”——牧师的“形象”(Proficiscere)——他曾用文字准确地表明：庄严，高贵(solenne e con elevazione)。

所有这些都是探讨埃尔加出版于1901～1930年之间的一组五首《威仪堂堂进行曲》Op.39的必要的前奏。这些在公众的心中都是与埃尔加名字联系最多的四个字，有时似乎许多肤浅的评论家都把他音乐高贵的风格与威仪堂堂等同起来❶。事实上五首中只有两首进行曲具有这种倾向，它们是第四号（三声中段的曲调）和第五号（也是三声中段）。在著名的第一号中，在爱德华七世鼓舞人民的宏大旋律转为“充满希望和荣耀的土地”时，它第一次出现时标明如歌的连奏，在重复时标注的是十分“庄严地”。在《加冕颂》（Coronation Ode，1902年）中没有转为“高贵的”，只是在作品第一乐章中弱奏的插段合唱中演唱“所有的心都在祈祷”唱词时

❶ 清唱剧《卡拉克塔库斯》（Caractacus）的“罗马”中有名的“凯旋场景中的低音声部胜利的雷鸣进行曲”被标注上“盛大的”。

使用此词语。

埃尔加感觉到没有必要为他的流行进行曲道歉，他的拥护者今天也不必道歉。我们要感谢的是他将政治的附加物从中排除而只把它们作为音乐来倾听的做法。我不会提出我们会像在《少年的魔杖》中那样发现那么多秘密的埃尔加，但它们与他大量作品的联系仍然是值得考虑的。在他自己的思想中没有对他创作的各部分之间作出区分，不言而喻的是，第一号进行曲的三声中段是《第一号交响曲》开始部分的远亲：这甚至是一支相当忧郁的曲调，以阴沉的色彩第一次在音乐中出现。进行曲的节奏以一种异常激动、有时像鬼魂一样地或幻想的方式在交响曲中萦绕，很像马勒的交响曲那样，例如在《第一号交响曲》的第二乐章中。进行曲第一号的开始部分是一个埃尔加严格控制不安情绪的良好范例，与中部旋律的空旷形成一种极好的对比。类似的对比也许在整套中最“仪式化”的第四首中也可找到。五首中最优秀的也许是第二首，在气质上类似舒伯特的《军队进行曲》(marche militaire)。它的调性是 a 小调，第三首是 c 小调。后者有一个稍微有些不祥的开始，其中有埃尔加最具特点的弱拍“重击声”（thumps)，后来变为欢快。三声中段在行进的低音上是抒情和轻快的，精致地融入
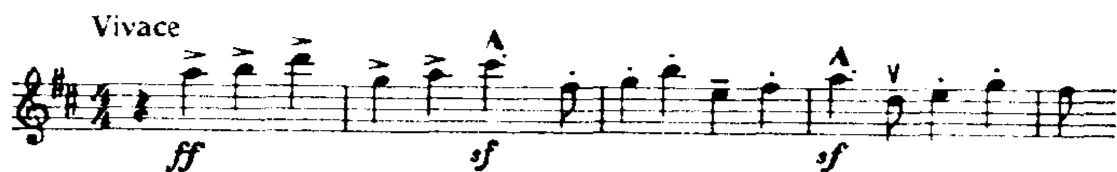
开始音乐的重复。结尾也被审慎地描述为恶梦式的，但在结尾中有一种可感受到的狂乱感觉。第五首进行曲直到1930年才出版，是以他的马斯内的芭蕾音乐风格写成，富于戏剧性和欢快，其三声中段的声音更低沉，乐曲以一个极为出色的结尾而结束，辉煌的配器占据首要地位。这些是曾经创作的或可能创作的最伟大的音乐会进行曲。

埃尔加1897年以《帝王进行曲》（Imperial March，Op.32）在国内受到欢迎，作品是为维多利亚女王六十周年纪念而作。这是一首与众不同的加弱音器演奏的作品，尽管以豪华开始，却充满热情而不是华丽炫耀。《加冕进行曲》（Coronation March，Op.65）写于1911年，包含了一部计划中的《拉贝莱斯》（Rabelais）舞剧舍弃的材料，像1924年的《帝国进行曲》（Empire March）一样，是修饰性的而不是演讲式的。埃尔加进行曲中最富诗意和最令人难以忘怀的是《葬礼进行曲》（Funeral March，Op.42），写于1901年，为W. B. 叶慈和乔治·莫尔（George Moore）的戏剧《格拉尼亚与蒂亚米德》（Grania and Diarmid）而作。其非凡的气氛归诸于调式（爱奥利亚，Aeolian）和代表高贵气质的三声中段，是同类作品中与交响性的埃尔加关系最为紧

密的，无论在其深度还是在美感方面。正是这首音乐，叶慈将其描述为“在其英雄的忧郁方面是极其完美的”。

埃尔加对进行曲的迷恋最初可在 1882 年的《雷多布雷舞》（Pas redoublé）找到痕迹，随后带入他的大型作品中。他本人将他的音乐看作是一个完全的部分，这可理解地激怒了将他分为严肃和沙龙两个埃尔加的吹毛求疵的评论家。像《夜之歌》这样的曲调表明了埃尔加短小作品的旋律轮廓与他的大型作品的一些宏大旋律的密切联系。进行曲节奏的特点与他大型作品中出现的仪式风格相类似。低音的半音音阶出现在《第一号交响曲》中和《大提琴协奏曲》以及《加冕进行曲》中。低音行进的四分音符开始了《第一号交响曲》以及几首进行曲的三声中段。《小提琴协奏曲》终乐章的主要主题是一支进行曲曲调：

谱例 16



毕竟，这是《杰隆修斯之梦》中列队行进时用的“向前进”。作为在一些波威克（Powick）方阵舞中可见到的

弱拍上高度特性化的重击声，这不仅在《威仪堂堂进行曲》第三号中，而且在两首交响曲、《法斯塔夫》和《大提琴协奏曲》中都可以听到。《大提琴协奏曲》终乐章的开始实际上是一个在总的来说比较严谨的协奏曲乐章的前后联系中，研究埃尔加进行曲风格主要特点的教科书式（textbook）的片段。
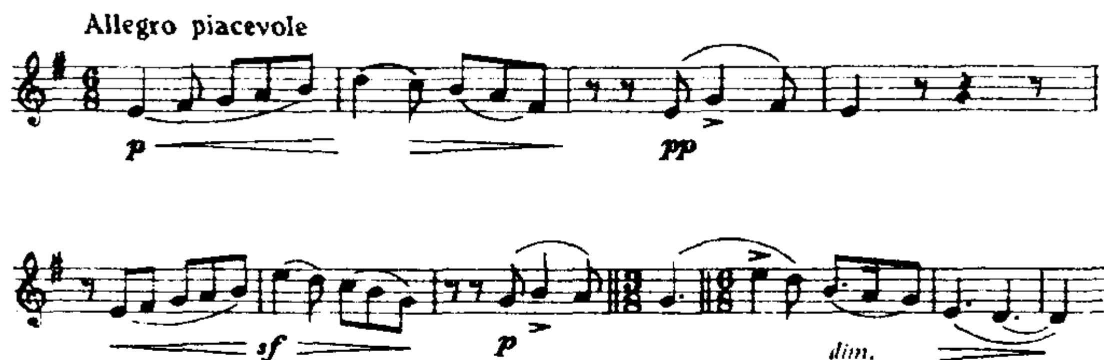
正像埃尔加1905年在他的课上所指出的那样："在时间的进程中粗俗是可以变成优雅的。粗俗常伴随着创造性……但平庸的头脑除了平庸永远不会有任何东西……一个英国人会带你到一间大房间，非常匀称，他会指给你说这是白色的，到处都是白色的——有人会说'多么高雅的趣味啊'。你在你自己的头脑里，在你自己的灵魂深处明白，这一点也没有趣味，这正是需要趣味，这仅仅是为了逃避。英国音乐是白色的，逃避一切。"

在埃尔加的音乐中没有白色的房间。

弦乐音乐

埃尔加早期作品中最出色的、最雄辩地表现出他能力的是他为弦乐写的 e 小调《小夜曲》（Serenade，Op. 20），写于 1892 年，或者也许是那时重写的，因为似乎极可能他的《弦乐团的三首小品》（Three Pieces for String Orchestra，春之歌、哀歌和终乐章，1888 年 5 月在伍斯特演出）是《小夜曲》的另一形式。"我喜欢它们，这是我所做的第一件事"，埃尔加谈到《三首小品》时说，他对《小夜曲》也表达过类似的感情。已经有了对艺术手段的完全把握，埃尔加的特点更坚实地印在音乐上而不是在《傅华萨》的任何乐句上。"在效果上真正的弦乐化"，埃尔加自己用完全准确的话告诉耶格，这立即在开始的几页就得到证实，中提琴上的附点音型和高度特性化的主要主题：

谱例 17



将这一精心制作和在感情上保持审慎、均衡的乐章称为沙龙音乐，大体说来是低估了其特性。但也许C大调中间的小广板（larghetto）在一部无足轻重的早期作品中的幻象是如此地强有力和深刻，它也很轻松地将其周围的环境覆盖。其持续的悲歌式的贵族情绪，是早期埃尔加对所有交响曲慢乐章的作曲家最强有力的提示。他使伟大的作曲家知道如何完美地完成一部包含如此丰富的核心的短小作品，简短的终乐章，既精致又扼要，首先犹豫不决地打断片刻，然后回忆开始的乐章，给中提琴主题加上附点。
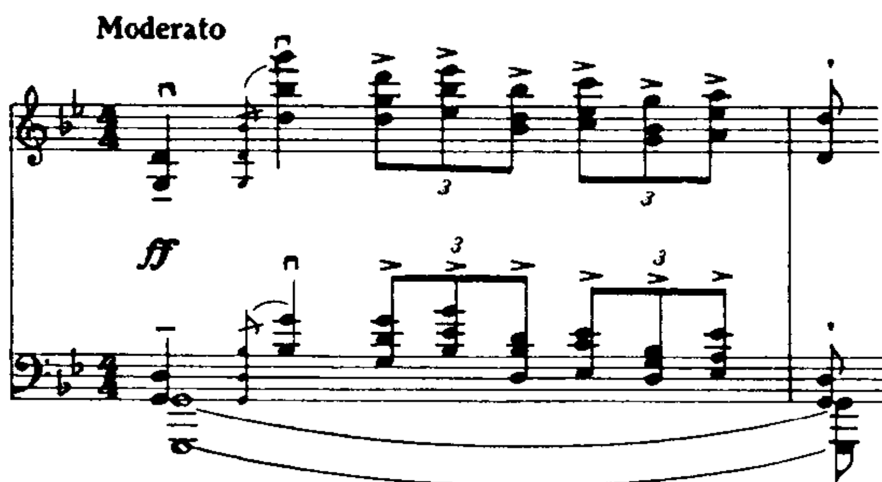
他下一首为弦乐而写的作品是出色的《引子与快板》Op.47，1905年3月首演。它的产生非常有趣，是具有地形学特点的，埃尔加的音乐常是如此。1901年8月他在卡迪甘郡度假，在那里他听到海湾的另一面一个

合唱团演唱，他为一首《威尔斯序曲》（Welsh overture）写下了草稿。三年后他在“我们怀河河谷的下游”听到了一首类似的歌曲，这使他想起他的“威尔斯曲调”，将其用在按耶格的要求正在写作的弦乐作品中，耶格建议他写“一部像巴赫所写的真正能把房子掀倒的迸发强烈感情的东西”，作为给新近成立的伦敦交响乐团的献礼。埃尔加设想采用带有一个弦乐四重奏的十八世纪的大协奏曲（concerto grosso）形式，不过其作用不是主要扮演独奏者，而是提供对比的时段或与整个弦乐相融合。“没有发展部，”他 1905 年 1 月写给耶格说，“但是用一个有趣的赋格替代。G 大调和所说的 g 小调的有趣的赋格与各式各样的嘲弄和对位。”他在标题说明中写道：“作品真正是献给我所安家的可爱的边疆。”即黑尔福德郡。

在这首简洁、自由排列然而又是古典布局的作品中，运用了表现弦乐器的力量和多样性的各种手法。空弦、三音、装饰音、拨弦、靠近琴马的震音、弱音器的使用，所有这些手法都得到使用。但它们所使用的材料是如此地给人深刻印象，埃尔加没有用通常的主题的堆砌，而是将整个作品建立在三个简短的陈述上，矛盾的是，既然音乐从没有令人觉得在形式上是有组织的——

“自由幻想曲”可以说是最贴切的描述——尽管没有发展部，它仍然像埃尔加曾经创作的一样是一部引起严密争论的作品。其三个主题是：

谱例 18



紧接其后的是这个典型的向上升腾的小快板主题（由四重奏演奏），埃尔加在手稿的上方写下一段引自《辛贝林》（Cymbeline）的话，“带着叹息的微笑”：

谱例 19



随后是低音中的这个主题：

谱例 20

然后独奏中提琴引进了谱例 3 已引述的“威尔斯”主题。埃尔加提出这些乐思，以谱例 19 开始了快板部分，在 G 大调上，沉思大大减少。随后是一个在四重奏与弦乐主体之间重复的十六分音符断奏的对话式的交流，在谱例 18 上的复杂再现中达到高潮，在此之后音乐的中断和强行插入是最为激动人心的。这一戏剧性的段落在闪烁的伴奏和极富效果的拨弦的衬托下，以四重奏同音演奏富于诗意的威尔斯曲调渐弱而结束。一个延长后，赋格以一个来自引子的未定主题（谱例 20）开始，欢快、跳跃。赋格是一种诙谐曲的效果，在其进行中，快板再现，威尔斯曲调再次出现，高贵典雅，和声配置丰富，发挥了弦乐音响的所有能力。最后结尾又出现谱例 19，以最后一个拨弦和弦结束了这部在英国弦乐作品中只有沃恩·威廉斯的《塔利斯幻想曲》（Tallis Fantasia）能与之比拟的杰出作品。

埃尔加为弦乐写过两部其他短小作品。《悲歌》

(Elegy, Op.58), 作于1909年, 为纪念一位音乐家礼拜团的年轻主管而作。这是一首短小、严肃的作品, 与《宁禄》和《小夜曲》小广板的情绪相同。1914年, 在宣战后的几天, 亨利·伍德(Henry Wood)爵士指挥了《叹息》(Sospiri, Op.70)的首演, 这是为弦乐、竖琴和管风琴所写的作品, 献给埃尔加的好朋友——乐团小提琴家W. H. 里德。尽管很短, 这是他最富情感和最深深地发自内心的作品之一, 表现了一种与马勒世界不很遥远的极度苦恼的孤独和凄凉。这里有发自内心的呼唤, 其声音一定不可思议地与1914年8月的气氛不合调。但四年后, 尽管不那么集中, 在《大提琴协奏曲》的终乐章中得到了更加完满的表现。

协 奏 曲

埃尔加写了两首协奏曲，加上一首为巴松管和乐团所写的小型《浪漫曲》Op.62，以及一首未完成的钢琴协奏曲。为小提琴而作的 Op.61 和为大提琴而作的 Op.85，不仅是他最伟大的作品，而且在其同类体裁中也是最伟大的。在风格上，它们形成了强烈的对比，前者是扩展和夸张性的（尽管在表情上是发自内心的），后者紧凑、简练和带有幻灭性。

《小提琴协奏曲》试作开始于 1907 年夏天，1909 年再次动笔，一年后完成。“它不错，非常富于感情；太感情化了，但我喜欢它。”在他作曲期间，埃尔加写给朋友法兰克·舒斯特：“这首协奏曲充满浪漫情感——如果我是个有钱人，我一定是一位慈善家。”对于埃尔加来说，它是一部有着重要个人意义的作品。作品献给弗里茨·克莱斯勒，是他于 1910 年 11 月 10 日首演了这部作品，但在乐谱上是一段用西班牙文写的引言“Aquí

está encerrada el alma de……” （“这里铭记着……的灵魂”）。

这五个点代表了另外一个埃尔加式的谜语，谁的灵魂铭记在这部充满感情的音乐中？为了什么可能的事情而狂热和惋惜，一种田园生活的理想化？埃尔加承认这个“灵魂”是阴性的。它是否像《浪漫曲》中一样是指某种关系，在他年轻时被掩盖而无法挽回的关系？他没有提供线索。“多拉贝拉”说埃尔加夫人告诉她五个点代表“皮巴”（Pippa），埃尔加认识的一位美国人朱丽亚·沃斯顿（Julia Worthington）夫人的爱称，人们认为埃尔加曾与她相爱。没有有记录的证据支持多拉贝拉的说法，而有许多证据证明这首协奏曲特别与埃尔加的另一位女性朋友爱丽斯·斯图亚特-沃特莱（Alice Stuart-Wortley），一位下院议员的妻子，画家米莱斯（Millais）的女儿相关。埃尔加给她的名字是“五叶银莲花”，他称协奏曲中的一些主题为“五叶银莲花主题”。在一生中，他与她的通信中将这部作品称为“我们的协奏曲”，有时从中引用一段作为信的开始。无论斯图亚特-沃特莱夫人是真正“灵魂”的替代关系，或者她本人就是这个灵魂，这首协奏曲的音乐，埃尔加肯定无疑是为她而写的。

这是多么好的音乐啊！它全面展示了埃尔加对小提琴本质的深刻理解，因此将很重的担子放在独奏者身上，这独奏者他必须不仅是一位精力充沛的炫技者，而且也是一位极其敏锐和有才能的诠释者，对每一处埃尔加的自由节奏都极为留意。他必须具有宏大的声音在乐团最强音时居于优势地位，也得有能力让听众知道他在一种独特的内心自我交流中达到忘我的境界。因为这是一种难以捉摸的音乐，时而外向，时而内省，由极为微妙的变音不断地变换情绪。音乐由一个长长的古典式的乐团全奏（tutti）开始，在第一主题重复之前，五个主要主题很快呈现，首先由乐团，随后由独奏完成。这是在众多协奏曲中所能看到的独奏乐器最有效果和使人萦绕的进入之一，独奏者将五个主题进行加花和装饰，并转入在第一次进入时几乎被“甩掉”的第二主题，将我们带入埃尔加最动人的主题（这是一个真正的“五叶银莲花”主题）：

谱例 21



发展部和再现部遵循一种比较传统的进程，音乐不断在广泛多样的调性中徘徊，小提琴和乐团间的相互交替是以一种英雄式的规模而展开的，这不是别的东西，而是这首协奏曲中所应有的华丽。慢乐章行板是在远关系调降 B 调上，它的开始几乎是冷峻、遥远和有节制的，其如歌的特性具有一种类似基督教的韵味。但这很快就改变了，乐章发展得越来越富于激情，很像在《王国》玛丽的“太阳落山”那样从有控制的平静到一种对信仰的热烈肯定。

有些主题高贵而优美，小提琴所展示的一种持续和高贵的表情决定了其特性，将音乐提高到埃尔加很少达到过的境界。他使独奏者与长号和法国号低沉的音响抗衡，但效果是一种完美的精心设计，使小提琴的声音自始至终保持主导地位。

终乐章（很快的快板）是最具狂想性和复杂的乐章，由独奏者快速的上行乐句开始，作为强有力的活泼的主要主题的前奏，谱例 16 是埃尔加最为步伐威武的曲调。副部主题的进一步密集出现，特别是谱例 9，在某种程度上全都是生机勃勃地展开，然而又似乎总是仅仅是大事件的开始。它们的确是如此。这里独奏者需要技巧的炫耀和对抒情性的把握。协奏曲最优秀的诠释者

之一耶胡迪·曼纽因曾说过："把它唱出来。"甚至在终乐章第一部分令人眼花缭乱的炫技处也需要一种最基本的发自独奏家内心的、完全是歌唱的声音。到 B 大调时，埃尔加再次将慢乐章的一个主部主题引入，其速度变成与终乐章一致，由独奏和乐团陈述出，一直到终乐章的主要主题再现。

随后在音乐中出现了变化，再次进入主音小调，所有的乐器都逐渐离去，除加弱音器的法国号外一切都消失了。弦乐以埃尔加发明的拨弦震音（他指示用三个或四个手指的柔软部分在琴弦的上面"拨奏"）开始了一段有魔力的闪光段落，我们开始了长长的带伴奏的华彩乐段，这是作品的核心和灵魂，也是小提琴作品中最令人难忘的插段。在回忆来自第一和第二乐章的主题时，通过对它们的沉思、热情的歌唱、精心的装饰和加花，使小提琴的灵魂深藏在人们的记忆中。这些主题始终在乐团或仅仅是拨奏的弦乐伴奏下，笼罩在一种朦胧和神秘的和声背景中。精致的"五叶银莲花"主题（谱例 21）再现，引用萨默尔·朗福德的精辟描述："每次旋律的开始乐句被重复时，它都消失在一种上行音符神秘的闪耀之中，暗示曾被当做生命的希望和全部意义而被珍爱的美一掠而过。"

在华彩乐段前面的乐句和华彩乐段本身，埃尔加展现了这首协奏曲中所有主题之间的密切关系。华彩乐段是以独奏者再次演奏进入第一乐章时的乐句来结束的，仿佛是在告别，但没有缠绵。引子辉煌华丽的音乐在终乐章中再现，作品在凯旋中结束。

埃尔加两首协奏曲的样板可能是德沃夏克的《大提琴协奏曲》。除了像《小提琴协奏曲》那样共同采用同一调性外，德沃夏克的《大提琴协奏曲》在规模上几乎是同样宏大和复杂。在布局上两部作品的第一乐章惊人地相似，慢乐章是内心的流露，如歌的沉思，在充满激情的华彩乐段中，对前面主题进行回顾，埃尔加比德沃夏克推进到一个更大的长度上，并在他的《大提琴协奏曲》中得到进一步运用。埃尔加用这样的话来表现出他年轻时对德沃夏克配器的敬慕，“无论他用多么少的乐器，其声音从不单薄”。不过，反过来说也是确实的，埃尔加和德沃夏克两人在他们的 b 小调协奏曲中，都使用了声音洪亮富于色彩的交响乐团，但从未掩盖过独奏者。

埃尔加的《大提琴协奏曲》Op.85 是在《小提琴协奏曲》创作十年后写成的，但看上去属于另一个时代、另一个世界。事实确实如此，因为在这两个作品之间存

在着第一次世界大战的剧变，它带走了欧洲、英国和埃尔加的全盛期。“永远不会再有快乐和充满信心的早晨。”战争使埃尔加变老，使他感到极度痛苦。他的许多朋友和拥护者是德国人，他看见他们成为敌人或敌人的同盟。他 1914 年的欢欣鼓舞的情绪足以加入汉姆普斯帝德的特别警察，并且为比利时诗人卡姆艾茨（Cammaerts）的爱国诗朗诵作了一首乐团的背景音乐《卡里伦》（Carillon）。他指挥了许多演出，为宾扬（Binyon）的诗谱曲，包括一首被称为《英国精神》（The Spirit of England）的具有庄重之美的合唱作品中的“为了阵亡者”，他还为齐普林（Kipling）的四首诗《弗利特河之岸》（The Fringes of the Fleet）谱曲，1917 年到各个音乐厅指挥演出。

即使他个人患病，情绪不高，他也一直思念着伍斯特的家乡。老朋友的去世使他情绪低落，他耳朵患有美尼耳疾病，这使他头晕眼花和头痛，经济上的焦虑比以往任何时候都严重，“我比以前更孤独，更受周围环境的折磨……一切优美、干净、新鲜和甜蜜的东西都离我十分遥远，永远不会再回来。”在这种情绪下，人们对他无能为力。他妻子意识到对他惟一的机会是找到一个乡村的隐居地，像在靠近玛丽维恩租住的小屋“白桦树

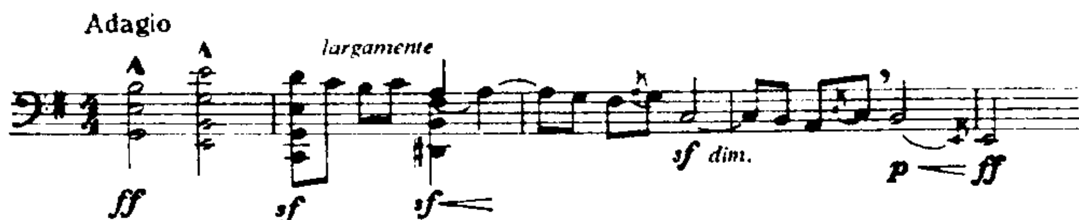
林”时那样，他在世纪之初曾在那里过着安静和独自的生活，埃尔加在那里度过了一生中最快乐的时光。1917年，她找到了苏萨克斯·菲特沃斯附近的一间橡木屋梁的小屋“布林克维尔斯”（Brinkwells），在那里埃尔加重新获得力量和作曲的欲望。

他现在是一位已过旺盛期的人物，他周围的环境适合于他的心情。砍柴为桶做箍占据了他自己的生活。1918年期间，他创作了三首室内乐作品、一首小提琴奏鸣曲、弦乐四重奏和钢琴五重奏，在这些作品中出现了一个不同的、更严谨的埃尔加。他拒绝为宾扬的《和平颂歌》（Peace Ode）谱曲，“（时代）整个的气氛对我来说，要从中找到音乐感觉真是太复杂了。”他解释道：“（诗中）对神圣精神的要求我感到很惋惜，它对个人的痛苦和牺牲残酷地无动于衷，这是一种我所极为痛苦和失望地憎恨的残酷。”在这种情绪下，他开始写作《大提琴协奏曲》，1919年夏天完成，“这是一部真正大型的作品，我认为很好，充满活力，”他写给作品的被题献者西尼（Sidney）爵士和科尔文（Colvin）夫人时写道。作品是1919年10月26日由菲里斯·萨尔蒙德（Felix Salmond）指挥伦敦交响乐团首演，演出像十九年前《杰隆修斯之梦》首演一样几乎是灾难性的，埃尔加的

排练时间由于阿尔伯特·科特斯（Albert Coates）的自私而被缩短了一个小时，他指挥音乐会的其余部分，急于保证斯克里亚宾（Skryabin）的《狂喜之诗》（Poem of Ecstasy）的演出质量。

协奏曲以独奏的充满高贵风格的装饰性乐段开始：
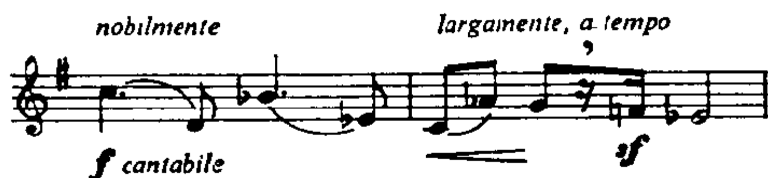
谱例 22



一个强调乐章主要主题对比的漂亮的、刚强有力的手势，一个悠长、平静的曲调，有些像法斯塔夫主题的缩减变体。就其厌世方面而言，这是秋雾和落叶的音乐，通过几个调性弯曲地进行，只是被一个短暂、稍稍更具活力的 12/8 节拍的插段所打断，这插段以一段木管与大提琴的对话开始。在乐章平静地结束时，出现了一段与引子有关的拨奏，在一段由大提琴演奏的主要主题的沉思、踌躇的尝试之后，多变的诙谐曲开始了，尽管埃尔加不把这个乐章称为“诙谐曲”，而称它为“很快的快板”。托维称此乐章为“顽皮的”，但围绕嬉笑之上翱翔着一种负罪和不安的气氛，而在踌躇的副主题中就有

相当多的悲伤了：

谱例 23



此乐章需要独奏家极高的准确性，特别是结束时的几小节。后面的柔板非常短（60 小节），建立在一个分成两个乐句的悠长旋律上。像在《小提琴协奏曲》的行板中一样是在降 B 调上，但那一乐章是欢天喜地的，此处则接近悲剧，是一首埋藏在深处的使人落泪的哀歌，完美地适合大提琴旋律优美地持续的特性。乐曲以属音终止（dominant cadence）结束，仿佛主调过于明确。

终乐章以一段连接引子与第一乐章的大提琴宣叙调开始，暗示这一带有回旋性质的主题。乐章进行时战前的埃尔加最后一次又回来了，昂首阔步喧闹的主题，铜管声音的轰响，明亮的音色，弱拍上的撞击。在（第 59～61 小节）处，法斯塔夫肥胖的身躯似乎在乐团中隐隐出现。但所有都是暂时的，弦乐上的半音和声将情绪转回悲剧的不祥中，一个带有伴奏的华彩乐段，建立在比《叹息》更荒凉和发自内心呼唤的新主题之上。在这方面，我们离《杰隆修斯之梦》第一部分“废墟的感

觉”相距不远。柔板主题的第二乐句是回顾性的，在大提琴陷入更深境界时，终乐章主题的一个变体很快将作品推向一个匆忙、不是很令人信服的兴高采烈的结束。

这首协奏曲是为双管制乐团而作，加上短笛、四支法国号、两支小号、三支长号，可任意选择的土巴号、定音鼓及弦乐。埃尔加将这支乐团作为一件像大提琴这样音量如此之大的乐器的背景来使用，一直非常令人着迷，这是在他整个创作中作为配器大师超人和成功技艺的一个令人难忘的范例。贯穿整个作品的精致和轻松气质是惊人的，但从没有任何暗示音乐是轻浮的。如这首协奏曲的开始，高贵、强奏的大提琴由低音弦乐支持，单簧管和巴松管作为对比，随后中提琴婉转的旋律渐渐地被乐团中的大提琴、独奏者、单簧管和法国号所加强。直到“提示数字（cue）5”在一个高潮处采用了全奏乐团（没有独奏），然而只有六小节。我们听到的独奏通常是作为伴奏的弦乐或木管，很少铜管，除非一、两个小节的法国号。

在诙谐曲中埃尔加最为出色，他采用几乎是一种点描的技术来取得一种幻想曲的效果，使独奏乐器尽情发挥。大提琴轻快、辉煌、疾速地转向或进入高音区，其中有来自木管色彩的闪烁，法国号和小号的和弦，常是

分部和拨奏弦乐的最低限度的支持。第二次，速度放慢和拉宽时，配器也加厚，但到结束时减少至只剩下主要框架。就柔板而言，乐团减少至只有弦乐、单簧管、巴松管和法国号，弦乐的主要负担是支持大提琴的哀歌。埃尔加将他主要的创作重心放在终乐章里面，占据总谱的页数像另外三个乐章加在一起那么多，他对戏剧性的开始非常小心，以保证大提琴占据舞台的中心，不受其他乐器的妨碍。坚定的主部主题进入时，铜管在独奏演奏时再次一起沉默，或只允许有一支法国号独奏。人们可能在印刷的乐谱上观察到有些地方写的是多么空，而效果又是那么丰满。在“提示数字 61”处，此乐章的主要的乐团部分——大提琴保持沉默——是在开始后惟一的一次使用乐团全奏，在接近结尾处，悲剧感加强，这是埃尔加为乐团弦乐而作的极为出色的写作，准确地用色彩将音乐的情绪表现出来。最后八或九小节独奏，和整个乐团在协奏曲中第一次也是最一次结合在一起。

在曲式上，这是埃尔加主要作品中最简单的一首，也是最不宏大的。因为它甚至不能像《引子与快板》那样有许多装饰。虽然旋律创作的实际质量对我来说似乎不像《小提琴协奏曲》和交响曲那样给人强烈印象，但它的选择性、简练和不寻常的布局，以及对富有表现力

的独奏家的巨大吸引力（但本质上是受约束的，而不是趋于放纵自己），使这首《大提琴协奏曲》在此体裁的作品中几乎占据最高的位置，赢得了许多崇拜者，他们认为埃尔加的粗犷风格有点势不可挡。

为巴松管——一种埃尔加不会演奏的乐器——而作的浪漫曲很难被人忽视，埃尔加挖掘了乐器诗意的特性，而不是过多地使用其广泛运用的幽默、诙谐的能力。这首小品充满渴望的忧郁，使它成为 Op.62 前后主要作品的一个嫩枝。

交 响 曲

1899 年 3 月号的《音乐时代》(Musical Times) 上的一段话似乎给人印象，在埃尔加正在准备中的作品中有一首为伍斯特音乐节所写的交响曲，称作《戈顿交响曲》(Gordon Symphony)，因为它反映了戈顿将军不平凡的生涯和性格，“他军事上的成就，他无穷的力量，他的自我牺牲的精神，他坚定的决心和深深的宗教狂热”。关于这个主题，作家（耶格）建议“为埃尔加先生施展才华提供充分的机会”。埃尔加和耶格曾在 1898 年期间讨论过这一想法，埃尔加先是说负担不起写一首交响曲，总之，如果是“三圣乐团音乐节”的委约，他可能会看这一主题是否会被教长和牧师会作为教堂演出而接受。但他承认“素材都已具备，但我还不能着手写”。1899 年 2 月他曾“试着去写”，有确切的证据表明作品已有草稿，因为 1901 年在给指挥家汉斯·里希特的一封信中谈到“我正在试着写的交响曲”，答应将它题献给

里希特，并加上“但我仍有许多事要做”。

里兹音乐节急切地期待作品的首演，正像我们已经提到的，1904 年埃尔加音乐节的组织者希望以一首交响曲作为三天音乐节的高潮。但这一切没有成为现实，埃尔加不会着急的。我们已经看到他是如何将素材“酝酿”多年，直到他可以把所有的散片拼合起来，使之成为一幅完整的图画。他相信灵感和艰苦的工作。他在伯明翰的一次讲课中，非常赞同地引用了阿尔弗莱德·哈耶斯（Alfred Hayes）的诗句：

他听到了发自内心的音乐，
但不知道声音从哪里来，
它来自遥远的地方，
这是他力所不及的。
他旁边落下一个精灵，
低声细语在他耳边回响；
他令人惊奇地拿起笔，
写下了必然的字句。

在同一堂课上，他提供了也许是另一个线索，说明他在写一首交响曲时的犹豫不决。然后，像现在一样，

谈论了许多关于交响曲作为一个艺术形式的未来。那种认为勃拉姆斯已经结束了的看法是过时了的、僵死的、某种博学家的断言。柴科夫斯基和西贝柳斯的交响曲被认为是非交响化的，像德彪西这样的先锋派作曲家表现出对形式毫无兴趣；马勒的作品在德奥之外不被人们所知，被认为是庞大的怪物；理查·施特劳斯将交响曲作为他主要的创作方式来使用。埃尔加说（1905 年 12 月 13 日）："我认为没有标题的交响曲是艺术的最高发展……"因为我们时代最伟大的天才理查·施特劳斯认识到交响诗是他获得巨大成功的合适媒介，有些作曲家倾向于相信交响曲已经没有生命了。也许这一形式由于被一些其赞赏者的苛待而有点被摧毁，虽然有些现代交响曲仍证明其旺盛生命力；但期待着的天才到来时，它可能会确实地再生……正像我们当今所谓的仅仅是模仿和粗犷的"土气的哥德式"，给我们的只是一种忧郁的愉悦，因此，交响曲变成自命的聪明者的发言人的牺牲品，落入令人产生同一种怀疑的地步。

从这里看出埃尔加把交响曲放在多么重要的地位。他知道人们是多么渴望地等待他的关于这一形式的第一篇文章，像以前一样对有关评论非常敏感，他知道在这方面的失败会严重地损害他的名誉。在这种看法的氛围

下，埃尔加尝试用传统形式写一首交响曲，他不仅表明了对交响曲的信念，而且也表现了他对自己的信心。正如我们所知，在交响曲中有多少戈顿的想法不可能说清楚。长长的进行曲主题开始并主导了《第一号交响曲》，具有一种英雄的气质，但有证据表明它创作于1907年6月，埃尔加当时大概已经放弃一个过于标题化的交响曲。不过，它后来经过推敲，两首交响曲都是“关于”某种东西的，无论埃尔加关于“纯”音乐的公开声明听上去是多么地学者气派，他仍然是一位从人民和地方获得灵感的人和艺术家，他的两首交响曲是个人对两者的记忆。这两部乐曲也是衡量他成就的自成体系的音乐结构。在精神方面它们与马勒和其他用音乐作为一种自传方式的晚期浪漫派作曲家的交响曲属于同类。马勒的音乐有时似乎属于精神病学家的暗示，埃尔加的音乐有时属于忏悔的。我强调“在精神上”一词是因为在技术和结构上埃尔加和马勒没有一点相似性。埃尔加的乐谱是丰富的，他的和声没有下一代的预示。但两人都以他们不同的方式告诉我们人类生活的短暂、人类感情的脆弱和时间流逝的悲伤。马勒的表现在神经与精神方面更为广阔，埃尔加则更具一种坚实感，他的音乐易于激动但不是神经质。
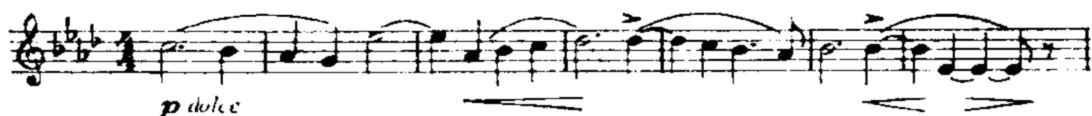
降A大调第一号交响曲，Op.55

1906年《王国》首演之后，埃尔加有几个月很少写作。他病倒了，精神压抑，在1907年夏天，他惟一工作是在他童年音乐《少年的魔杖》上，那时他过了五十岁生日，似乎创作精力得到恢复。他写了一首交响曲的开头，然后放在一边，到意大利过冬天。在那里他完成了第一乐章，回到家后，他在1908年6月和9月几乎不间断地写另外三个乐章。他将这首交响曲献给“真正的艺术家和朋友”汉斯·里希特，后者于1908年12月3日在曼彻斯特指挥作品的首演。此次演出和四天后的伦敦演出获得了巨大成功，是埃尔加所获得的最好的成功。里希特称其为“当代最伟大的交响曲”，接着又说这柔板只有贝多芬才可能写得出来。公众喧嚷地要求再次听到这部作品，在仅仅一年多的时间内在世界各地演出了一百次之多。交响曲再次被一位大师作曲家使之再生。

埃尔加告诉恩斯特·纽曼这不是戈顿交响曲，他甚至更明确地对沃尔福德·戴维斯（Walford Davies）说：“作品没有超出一种伟大博爱（爱情）和对未来巨大希望的人类生活广泛体验之外的标题。”这种“伟大的博

爱”也许由交响曲的开始表现出来，这是整个音乐中最不寻常和鲜明的部分：在平静的鼓的滚奏上，大提琴和低音提琴奏出一个坚定步伐，木管和中提琴在降 A 调上以行板速度演奏悠长、广阔的旋律，高贵、简朴，像一个精灵在整首交响曲中游荡：

谱例 24
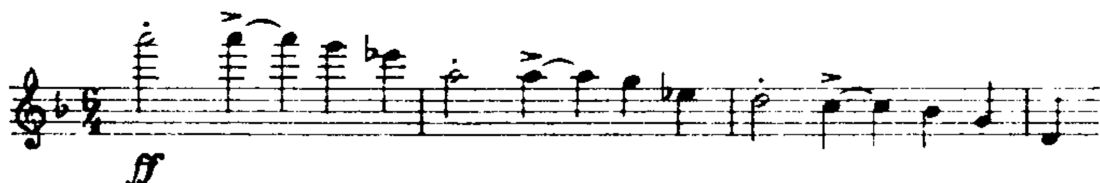


人们不能称其为前导主题（motto-theme），但它是一个固定乐思（idée fixe），在其第一次平静地陈述后，乐团以强奏重复。它轻轻地平静回到木管和中提琴，突然地转到 d 小调，这对一首降 A 大调交响曲的第一个快板来说是一个不寻常的选择❶。固定乐思是一个乐章的 50 小节的前奏曲，这也许是埃尔加最出色的交响曲结构，没有一刻能用满足的或安适的这一类的形容词来形容，因为音乐自始至终都是在激荡、不安和不稳定的情绪

---

❶ 有人告诉鲍特（Adrian Boult）爵士说调性并列是由埃尔加和人家的一次打赌而造成的，赌的是埃尔加能不能立即谱写一首两个调性的交响曲。
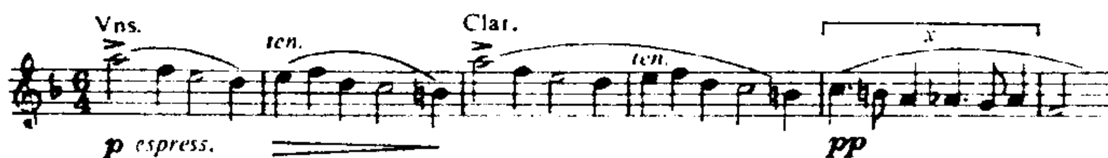
中。从 2/2 拍到 6/4 拍转变带来了一种冲力的缓解，在弦乐上出现一个富于表情的新主题：

谱例 25



第二主题：

谱例 26

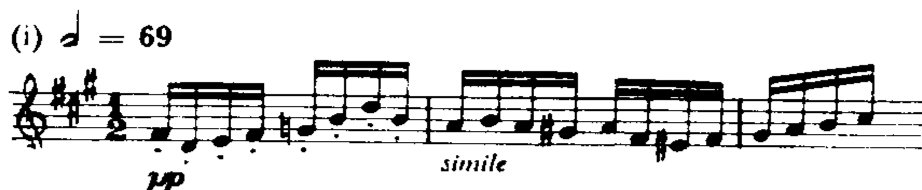


在骚动再现之前几乎没有得到确立，音乐以五度音程大跨度地进行和跳进，有特色的铜管声音嘹亮地演奏，整个乐句在谱例 26 的 x 处（法国号部分标记全体强奏〔tutta forza〕）的有力的陈述中达到高潮。埃尔加由于对一些温柔主题外在的夸张和粗糙不敏感而受到批评，例如在《引子与快板》、《第二号交响曲》以及特别是《小提琴协奏曲》中，其中第一乐章充满渴望的“银莲花”主题在某些地方由铜管粗野地吹奏出，但在这一特殊的情况中，此乐句似乎足以经受住其宏大夸张的变形。

这种宏大让位给了前奏主题的第一次再现（谱例24），现在几乎是尝试性和踌躇地出现在加弱音器的法国号上，但很快就被另一个突然的改变调性的插段冲到一边，快板乐章材料得到展开，直到变得雄伟、宏大，十八小节后再次通过减慢的方式改变了性格，成为一个神秘的乐句，埃尔加特别指出“应该用一种带上面纱和模糊的风格来演奏”。竖琴、独奏小提琴、独奏大提琴和木管产生了这种气氛，前奏主题得到暗示，其平静的影响再次被消除，进入一种不安和激动，它是与第二主题材料展开时的一种爱抚的特性交替进行的。但这种激烈的因素在再现中得到保持，一直推进到一个高潮。随后（poco meno mosso）渐渐地从小提琴和中提琴的最后desks加以扩展，谱例24宏大的曲调奋力进行，由铜管肯定，但在结束部的结尾再次“被蒙上面纱”。这一乐章的最后一页是埃尔加对乐团熟练把握的经典之笔，用简洁手段但细节和指示非常丰富的手法，创作了一种充满魔力的、平静的效果：弦乐靠近琴马演奏，竖琴琶音，法国号和弦乐加弱音器，独奏单簧管和独奏低音提琴。这一乐章与《谜语变奏曲》有相同的成功之处：音乐非常成熟，就像一幅巨大的画卷，所有材料有着密切的关系，保证了音乐的逻辑性总是非常明显。

从第二乐章——很快的快板，主要在升 f 小调上——开始，埃尔加隐去了该谐曲的标题，而使用了其幽默和嬉谑的内涵。情绪再次是不安的，短小的乐句急速奔跑，富于节奏的音型在木管及弦乐上跳跃。第二主题在性格上是进行曲式的，但从未有机会进入宽广的曲调。降 B 大调的中部是另一处对童年记忆的唤起，欢快活泼、精致典雅地出现在弦乐和木管上。正是这个迷人的插段，埃尔加要求乐团演奏得“像你在河边听到什么东西一样”。它再次出现，独奏小提琴演奏更精致的乐句，与在一个由竖琴、定音鼓、小军鼓和铃鼓提供的动人的、仍然有些不详的节奏之上渐渐慢下来的进行曲曲调融合在一起，直到弦乐消失，只由一个巴松管演奏的和弦保持着。小提琴和中提琴的升 F 调在柔板的开始时转入 D 大调，优美的主要主题音对音（note for note），使得第二乐章富于动力的主要主题现在平静地进入了一个无限安慰的旋律：

谱例 27





埃尔加的慢乐章缺少那种通常只能在他的安静的乐句中才能找到的渴望特性，而这一正面赞颂的、柔美的乐章，在埃尔加的慢乐章中是独具特色的。这里没有焦虑，取而代之的是一种带有祝福性质的平静，并出色地得以保持，在第二主题到来时得到加强，第三支曲调时仍然如此，是一个新的然而似乎是对前两个主题的总结，由弦乐引入，极富表情和严肃。这一新旋律的效果像《杰隆修斯之梦》中天使的告别一样感人。与那个伟大的音调一样，将音乐引入一种寂静和安详的结束。最后两个音由独奏单簧管演奏，作为与加弱音器的低音提琴上三连音相对的一个后奏。这次埃尔加似乎使自己的内心得到了安宁。

终乐章，柔和地，d小调，由一个引子开始，它包含了乐章主题之一的预示（又是一个进行曲节奏）以及谱例 24 的片段和第一乐章的其他主题。音乐进入快板时，我们听到前面两乐章的不安情绪没有被柔板所遗弃。两个强有力的主题（其第二个曾在谱例 2 中引述过）由富于动感的进行曲节奏所延续，昂首阔步地进入

一个被过于不花力气地依靠模进所损害的高潮。谱例24降e小调幽灵般的再现使之平静。这种对过去的重复，通过音的加长使之成为宏大、有抱负的旋律，使进行曲的节奏产生了变形，但这种高度浪漫的情绪让位给了前面主题的进一步发展，有时是怪异的，有时是与第二乐章的降B大调部分（河流的音乐）跳跃而出的一种幻想气氛相同的东西。埃尔加在为交响曲不可避免的高潮，即开始旋律，谱例24的胜利返回做准备。它回到雄伟的（稍慢而庄重的），配器华丽、壮观。但其进行的方式被以前离去的相互竞争的回忆所损害：主题的流动被不规则的“撞击”和来自弦乐和木管的华丽乐段所打断。

降E大调第二号交响曲，Op.63

《第二号交响曲》的核心包含在雪莱《祈祷》（Invocation）的诗句中，它们印在出版的总谱前面，但在手稿中是写在结尾：

你难得、难得到来，
快乐的神灵！

这是交响曲情感标题的线索之一，另一些是写在乐谱结尾处威尼斯（Venice）和廷塔杰尔（Tintagel）的名字之中。更多的是埃尔加在写作时给科尔文夫人所引的雪莱的诗：

> 我的确只有隐藏在这些音符的下面
> 像余火一样
> 每次火花都将我自己耗尽。

很显然，埃尔加暗示出这首交响曲代表某种强大的个人和精神的体验。它出现在《小提琴协奏曲》之后不久，在《音乐创造者》（The Music Makers）之前，它代表了埃尔加自己（对爱丽斯·斯图亚特-沃特莱）所说的三部曲的一部分："我在这首协奏曲、《第二号交响曲》和《颂歌》中写下了我的灵魂，你知道，在这三部作品中我表现了我自己。"

也许为了将公众的注意力从音乐中的个人特性转移开，他将其题献给纪念爱德华国王三世，具有葬礼进行曲特性的小广板给已故君主的一首哀歌。实际上，正如我们以前指出的，乐章有些部分是1904年在他利物浦的朋友阿尔弗莱德·罗德瓦尔德突然去世之后不久草成

的，这一事件对埃尔加打击极大。无疑地，当音乐成熟时，它就有了其他联想，但只把它当做埃尔加式的对皇家死亡壮观的哀悼来听是对一部自传文献的曲解，因为它反映了其作者复杂和矛盾的性格。有趣的是，我们注意到一位参加了这个作品早期的一次首演的匿名评论家察觉出“悲观主义和反叛情绪”。

1909 年秋天，埃尔加开始彻底审查 1903 ~ 1904 年间所写的交响曲草稿，但一心想着《小提琴协奏曲》。1910 年 4 月进行了一次科恩沃尔乘汽车旅行，其间他在体塔格尔拜访了爱丽斯·斯图亚特-沃特莱，随后完成了这首协奏曲，并在 10 月再次着手处理《第二号交响曲》，当时他说他正将“古怪和美妙的记忆编入非常糟糕的音乐之中”。他在 1911 年的头两个月时间始将他未完成的片段集合在一个有组织的结构之中，告诉斯图亚特-沃特莱夫人说他“在第一乐章记录了去年（1910 年）……我工作时高度兴奋，一切都充满了巨大的力量”。他于 1911 年 2 月 28 日完成了这部作品，在乔治国王加冕之前不到一个月的 5 月 24 日在伦敦首演。听众明显地发现这部作品比《第一号交响曲》或《小提琴协奏曲》这两部受到狂热欢迎的作品难以把握得多。他们因其充满幻想的情绪、没有解释的像谜一样的段落和平

静、沉思的结尾而感到疏远，引用埃尔加的话来说他们像“喂饱了的猪一样坐在那里”。

对“巨大的力量”从没有任何疑问，埃尔加写道：很少有交响曲这样激动地开始，在小提琴和大提琴演奏它们重复的降 B 音时，给人这样一种充满生机勃勃的印象，后面紧跟着一个富有特点的、猛然的上行六度：

谱例 28



八小节之后，速度在另一个引人注意的、只有两小节长的主题出现时加快，紧接其后的又是两个两小节的主题。

这首交响曲的一个特别是主题的简短，它们都密切地相互联系，具有往长发展的能力，没有给人气短的印象。相反地，《第一号交响曲》的固定乐思是一个长旋律——《第二号交响曲》的主题句，“快乐精神”乐句——是简练和机智的（谱例 28 中标记）。在第 27 小节处速度减慢，第 31 小节处加速，在第 40 小节处又慢了下来，第 47 小节处加速，整个千变万化的乐章中都是

如此贯穿。正是在第 47 小节处，第二主题群的第一主题出现,如同其不安的调性所表明的那样,是埃尔加式的渴望和不安的生动体现。随后的抒情段落是埃尔加最出色的、富于诗意的怀旧风格,大提琴表现柔美和典雅,分部的中提琴和木管断断续续地插入。这一段落是短暂的,开始时富有冲力的动力感以附加的力量再现,有时是为刺耳的铜管和木管所写的,柔美、典雅的主题此时在小号的号角花彩(flourish)伴奏下响亮地回荡着。
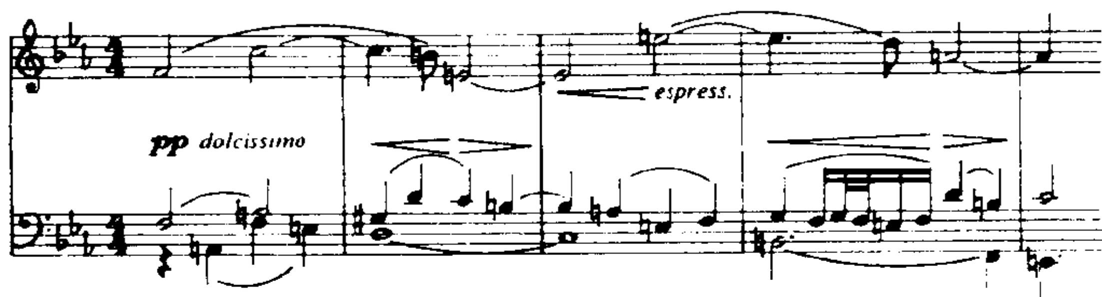
很快这种激情被耗尽，一个奇怪的、热烈而不祥的乐句接踵而来，由加弱音器的弦乐、加弱音器的法国号和竖琴上的八个空荡的音引入。在定音鼓和拨奏低音提琴的异乎寻常的震音之上，大提琴在最高音区（“提示数字 28”处）演唱着一个新的、富有表情的旋律，这是为了不能实现的理想（如果有的话）的内心痛哭。表现什么？埃尔加在给斯图亚特-沃特莱夫人的一封信中提供了线索：“我写了最异乎寻常的段落……一种邪恶的势力在花园整个的夏夜中游荡。”这的确是一个不祥的夜曲，不祥的特性只是在“快乐精神”乐句再现和标记着很轻、很优美和平静的第二主题的变体出现时才被驱散。但震音再次出现时，小提琴加花演奏前面出现的作为背景的织体。

在埃尔加使谱例28再现时恐惧的幻象消失了，乐章回到了开始的生气，有定音鼓上强烈的重击来预示。在“快乐精神”乐句的强奏的三连音强调时，有一个小小的延长，如同突然喘一口气，在两个弱拍八分音符之后将主题一分为二，这一戏剧性的手法保证了主要人物再次进场时给人最强烈的冲击力。经过复杂装饰的再现部是辉煌的，甚至是过于辉煌，因为声音中有刺耳的成分使得音乐闪闪烁烁而不是光彩照人。第二主题群充满爱抚，八个竖琴的音符再次出现。但这次不是噩梦的前奏，而是以一种安慰的情绪引入“快乐的精神”。随后，埃尔加为最后一次冲击做准备，“神灵”发出隆隆巨响，以一个全体乐团嘈杂的上行将乐章引向结束。如果指挥家对其结构风格具有充分的意识和不拖长声音的话，这是一个伟大的乐章，虽然有点过于长和在明与暗的对比上过于不自然，但它那几乎是有形的高涨情绪和中间悲剧插段的神秘的谜语是一位处理乐团的天才的证明。

c小调中的小慢板是与在交响曲范围内任何乐章一样的一个富于高贵气质的乐章。其引子的富有同情心的七小节，建立了与第一乐章第9～10小节的一种主题的联系。像进行曲似的简朴宏伟的主部主题阴沉、忧郁，

三支长笛、单簧管和低音单簧管、小号和长号及第一小提琴在庄重的巴松管、法国号、土巴号、定音鼓、竖琴和弦乐线条上面演奏旋律。还有其他三个主题：一个是双簧管、英国管和单簧管以三度演奏的哀歌，一个是弦乐演奏的温柔的、富于同情心的主题，由中提琴在第四小节加花演奏，令人难以忘怀：

谱例 29



还有一个是法国号和大提琴演奏的，表现悲伤、高贵、简朴的富于自豪感的主题。

目标有了很好的保证，埃尔加在进行曲返回时，渐渐地将此乐章的紧张性转向其中间插段，悲伤而缓慢，双簧管和英国管开始了一首哀歌，双簧管离开本身的中强，虽然仍由英国管以弱奏伴奏，在铜管和低音提琴及分部弦乐的清淡的音色的旋律上，编织成一个对位（节奏很自由）。在结束的一页，更加充满激情的高潮在“快乐的神灵”主题之前到来，这个主题像祭祀时飞来

的天使，先由单簧管，然后中提琴和小提琴；引子的音乐再现，长号在轻柔地结束之前发出激烈的战栗。在这一乐章中，埃尔加出色地获得成功，创作了使他的同胞自动地转向民族的悲伤，而这又真正是一种深深的个人痛苦的流露，它源自1903年11月中的黑色的日子，罗德瓦尔德去世了，埃尔加被绝望压倒："我情不自禁地哭了起来，走到外面去，这对我来说是黑夜……我彻底地崩溃了。"

第三乐章回旋曲再次以尖锐的形式惹起了交响曲的描写性的基础问题，因为其中有一段一定具有标题性的来源。埃尔加附加了一种文学的联想，还有其他一些可靠的有文字根据的内容来"解释"它。开始的主题回到第一乐章的不安和充满活力的情绪，第一次是由木管和弦乐分开进入的，这是一个出色的插段，尽管音乐是活泼的——使用了大量的相同音型，这只是一种表面的快乐。在旺盛精力的背后预示着潜在的东西，即使宏大的、行进式的c小调第二主题也没有保证这种气氛。

在回旋曲主要部分再现之前，木管引进了一个平静、更富田园性的主题，作为与新曲调的一种柔和的节奏对位。从它们的冲突中发展出令人惊奇的插段，在一个降E调的律动上，大提琴奏出第一乐章中"邪恶影

响”的主题（“提示数字119”处），其性格现在更富挑战性和坚持性。鼓声在震荡，铜管高声奏出起支配地位的节奏音型，像罪恶的敲击声，在嚓的一声巨大钹击声后，一个渐弱开始了，恐怖的幻象消失了，就像从来没有出现过。随后，一个c小调的主题缩减再现和一个极其富有活力和激动的结束部出现，充满了交叉节奏和乐团的炫技展示。

猛烈的打断意味着什么？埃尔加1910年在威尼斯草写了这部交响曲的一些部分，曾想将小慢板和回旋曲表现圣马可教堂内部与其广场的喧闹之间的对比，但似乎没有再继续这一想法。他告诉他的朋友卡农·W. H. T. 加德纳（Canon W. H. T. Gairdner）说他在感情意义上将此段与丁尼生（Tennyson）的《脆弱的感情》（Maud，第一卷）中的诗句相比较：

> 死亡，永久的死亡，
> 永久的死亡！
> 我的心是一把灰尘，
> 车轮在我的头上走过，
> 我的身体疼得在颤抖，
> 它们被插入肤浅的墓穴

离街面只有一码之距，
马蹄在敲，在敲，
马蹄在敲，
敲入我的头皮和大脑
川流不息的脚步声永远没有休止……

整个段落谈到了突然的死亡，在墓穴之外没有安宁。这是埃尔加对罗德瓦尔德之死令他产生的震惊和烦恼的回忆在音乐上的对应词吗？这是他1909年在罗马访问时，警察向罢工的示威者开枪和“见到可怜的人们溅到石头上的血迹和墙上子弹印迹”的回忆吗？他赞同卡农·加德纳的看法，整个交响曲代表了一种灵魂的“充满激情的历程”，他自愿提供的信息表明，这个第三乐章插段代表了“疯狂地参与暴行或滥用激情”。依据激情意义的类别，这可采用多种途径。

终乐章，3/4节拍，降E调，开始时如同一切寒冷、一切不安都已不复存在。宏大、高贵的开始主题没有保持前面所留下的记忆，但第二主题更跳跃，包含了一个五度、一个六度和一个八度音程及埃尔加在音符上写“保持时值”（tenuto）的手迹。（有任何作曲家更经常地使用“tenuto”吗?）第三个是一个高贵气质的主题

（“提示数字 142”处），几年前由埃尔加写成并加以注释为“汉斯（里希特）本人”，恢复了庄重自信的曲调，但为了发展，埃尔加使用了赋格的手法，铜管热烈、嘹亮，木管尖锐、刺耳，一切都具有了动荡不安和烦躁音乐的特点。这一“poco animato”的部分经常导致过快的速度，具有强调创意的弱点和作为一种独特风格的不断重复模进的效果。

主部主题再现，交响曲在一个长长的减弱开始时似乎进行到一个凯旋式的常见结束，“快乐精神”现在变得非常慢并得到扩充，在长笛、单簧管和巴松管上再现，安详、可望而不可及，像一声巨大的交响乐团的叹息。竖琴的刮奏（glissandi）使得插上翅膀的音乐具有非常埃尔加式的效果，而整个乐团温柔地奏出前导主题。终乐章的主部主题出现在大提琴上，作品结束在庄严的气氛中，最后四小节是一个从很强到很弱的渐弱。不管“快乐精神”是什么东西或是什么人，它都像困惑雪莱一样困惑埃尔加：

> 艺术，爱情与生活！啊，来吧，
> 再次来到我的心中。

埃尔加的交响曲对英国音乐的意义可以这样简单地阐述：它们是第一批由一位英国人以这种形式所写的、年复一年地在管弦乐保留曲目中占有一席之地的作品，它们可以非常相称或毫无惧色地与贝多芬和勃拉姆斯的作品一起演奏。它们鼓舞了下一代英国作曲家抛弃“交响曲已经死亡”的思想。沃恩·威廉斯这位曾发誓不会写一首管弦乐交响曲，并从1903～1909年一直以交响曲的形式写着一部合唱作品的人，1912年开始创作他的《伦敦交响曲》，这是一部在形式和内容上明显受埃尔加影响的作品，以后的四十五年写了另外七首交响曲。巴克斯（Bax）、布里斯（Bliss）、沃尔顿（Walton）和鲁布拉（Rubbra）都创作了交响曲。

1933年埃尔加七十五岁时，他开始创作《第三号交响曲》Op.88，由萧伯纳出资，英国广播公司委托。他以其通常的方式写作，为四个乐章创作了互不相连的片段，庄严的快板、小快板、柔板和终乐章，但后一年他长久抱怨的坐骨神经痛的症状被确诊为一种不能治愈的癌症。他没有再写作，在他恳求人们不应“粗劣地”对待交响曲后，于1934年2月23日逝世。他在将柔板中的一个主题送给恩斯特·纽曼时写道：“这里是我巨大的悲痛。后面自然带来的是希望。”尽管“快乐精神”

难以捉摸，但当时仍然带来了“给人印象深刻的对未来的希望”。手稿❶ 表明了强烈的活力和有趣的和声。无论从 1920 年开始的休闲期是否结束，一个真正的、新的创造期是否正在开始，这也许永远只是推测的事情，但听众可以去听听他 1923 年为宾扬（Binyon）的戏剧《亚瑟王》（Arthur）所写的音乐中，最初的交响曲的主题。

---

❶ 第一次由 W. H. 里德在《The Listener》1935 年 8 月 28 日的摹本中描述并出版，在他写的《Elgar as I Knew Him》（Gollancz，1936 年）中转载。